



Eulàlia Grau
Mai no he pintat àngels daurats



Eulàlia Grau
Mai no he pintat àngels daurats



Índex

- 7 Presentació
Bartomeu Marí
- 11 Eulàlia, no podien ser ni àngels ni daurats
Teresa Grandas
- 34 *Etnografies*, 1972-1974
- 72 *La cultura de la mort*, 1975
- 80 *Cancionero de los hombres verticales
y de los hombres horizontales*, 1975
- 86 ... *Inventemos también nosotros...*, 1976
- 94 *El règim capitalista crea cada dia situacions
com aquesta en la classe obrera*, 1976
- 98 *Mínimos y máximos*, 1976-1977
- 106 *Discriminació de la dona*, 1977
- 114 *El cost de la vida*, 1977-1979
- 120 *Les Setrilleres*, 1978
- 122 *Occitània i Països Catalans*, 1978
- 126 *Orden público*, 1978
- 130 *Per què?*, 1979
- 134 *Flic-Story. Historia de detectives*, 1979
- 136 *Desarmament – Desenvolupament*, 1979
- 138 *Revista Canigó*, 1982, 1983
- 140 *Kommentar*, 1982
- 146 *Klara*, 1983-1984
- 148 *Me gustaría morir en un lugar donde nadie
me viera. María*, 2011-2012
- 152 Biografia i bibliografia (selecció)
- 158 Textos en castellano
- 174 English Texts
- 181 Llista d'obres de l'exposició

Presentació

La historiografia recent ha identificat el conceptualisme amb determinades formes de fer art. Es tracta d'un art que utilitza materials, continguts i formes que fugen de les convencions artístiques de les generacions anteriors. El MACBA ha resituat l'obra d'uns artistes que, des de la dècada dels seixanta i fins a mitjans dels vuitanta, han tingut una producció intensa, innovadora, crítica i que ha sabut parlar de tu a tu amb l'art dels principals centres de la creativitat mundial. Dins d'aquest context, Eulàlia Grau és una figura emblemàtica, però deslocalitzada. És emblemàtica perquè situa la seva veu com a pionera de la primera generació de lluitadores des de la seva condició de dona. I deslocalitzada perquè no és fins fa poc que hem après a apreciar novament aquest tipus d'art que va néixer i s'ha mantingut en les perifèries institucionals i acadèmiques.

A banda de batallar pels drets civils, aquest art transforma el paper social de la dona i en denuncia la discriminació. Fa cinquanta anys el món de l'art es reduïa al centre d'Europa i als Estats Units, i només una minoria d'especialistes tenien en compte el que passava a l'Europa subpirenaica, als països de l'Est i a l'Amèrica del Sud. En termes generals, la producció artística ibèrica pren carta d'existència en relació amb els centres de decisió i poder arran de l'entrada d'Espanya i Portugal a la Unió Europea el 1986. L'Àfrica s'obria al món amb l'exposició *Magiciens de la terre*, que es va presentar al Centre Pompidou el 1989; i l'Amèrica del Sud no es dóna a conèixer fins als anys noranta.

El feminismisme és una de les forces que coincideixen en moltes d'aquelles manifestacions artístiques emergents. Però és sobretot a partir de la mort de Franco el 1975 que agafa cos com a moviment en si mateix. A Catalunya, s'alía amb la lluita obrera, la recerca del canvi democràtic i l'alliberament sexual. El feminismisme contribuirà a eixampliar els mètodes de representació i la manera de percebre l'art. Lluny de l'ortodòxia que defineix l'art conceptual, l'obra d'Eulàlia Grau està fortament arrelada en els moviments més combatius de l'avantguarda de principis del segle XX, etapa en què els artistes es proposaven canviar el món en lloc de només representar-lo o embellir-lo.

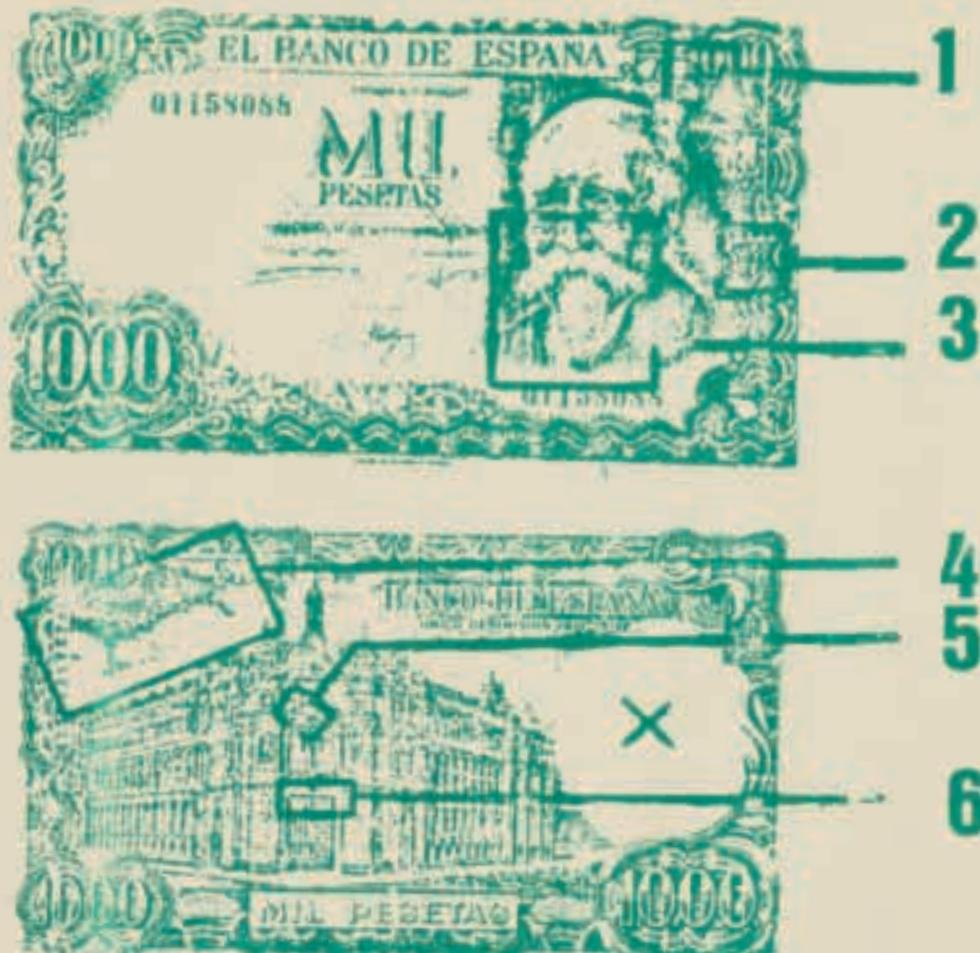
Les tècniques del fotomuntatge dadaista i l'actitud de l'artista com a individu que observa, que dóna veu a qui no en té i que denuncia, connecten Eulàlia Grau amb l'empremta de John Heartfield, George Grosz i Raoul Hausmann. L'art d'Eulàlia Grau, com el d'aquests tres artistes berlinesos, es nodreix de la matèria

visual de la premsa, el mitjà de comunicació de masses per excel·lència. L'artista detecta, com una editora de continguts, el control que hi ha darrere dels missatges d'un sistema repressor. El circuit de l'art, minoritari però lliure, li permet obrir una via paral·lela per expressar les incoherències i les contradiccions de la societat. Per a Eulàlia Grau la contribució ètica va per davant de l'estètica. Enmig de la profunda crisi econòmica i política actual, en un moment en què els mitjans de comunicació de masses i la sobreabundància d'imatges encara tenen un paper central en la percepció dels fets, el seu missatge és d'absoluta actualitat.

Vull agrair a Eulàlia Grau la implicació i generositat amb què ha abordat aquest projecte. També a Teresa Grandas, comissària de l'exposició, i a l'equip del Museu per la qualitat del seu treball i dedicació.

Bartomeu Marí

Director del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)



FOTOCOPIA DETALLADA DE UN BILLETE FALSO:

1. Detalle del número serie; las líneas sombreadas en papel del billete original son de color claro y en los falsos oscuros.
2. El escudo de armas, en el billete original está tratado con mucha claridad y detalle, y en el billete falso se hace borroso y algo difuminado.
3. El trazo y la textura del billete original, son en forma de agua, en los cuales parece se haya tratado pétal o peto, otras ventanas en el billete falso más sombreado y tratado a rayas, además la textura de la cuchilla es más oscura en el billete falso.
4. El diseño de las marcas es muy similar en el billete falso más claro y con letras deformadas.
5. En el centro se sitúan dos dígitos:
 - a) En el billete falso se observa los dígitos en la parte superior, invertidos que en el original.
 - b) El punto de convergencia de los cuadros de los cristales, en el billete falso aparece una pequeña irregularidad que no se observa en el punto original.
6. El diseño central difiere del original.
7. En el interior de las agujas que transpiran el efecto de fibra de vidrio el falso se hace transparente. En general el fondo del papel en el original es crema y en el falso es blanca.

del 17 DESEMBRE AL 5 GENY
1980

EULÀLIA

"DISFRUIMENCIÓ DE LA DONA"

PRESENTACIÓ:

MARIA AURELIA CAPMANY

DIA 17 A LES 19 H.

Galeria Ciento

Consell de Cent. 347 • BARCELONA 7 • 2156365

Eulàlia, no podien ser ni àngels ni daurats

Teresa Grandas

Quan, en els primers anys setanta, Eulàlia Grau inicia els seus treballs, feia temps que les pràctiques artístiques havien deixat de ser simples objectes estètics. No només s'havia posat en qüestió l'obra d'art com a ens autònom, sinó que s'havien dislocat els rols tradicionals de l'artista i l'espectador. Molts artistes van optar per fer pràctiques llavors considerades experimentals que defugien els suports tradicionals, si bé aquesta decisió no obeïa tant a la necessitat de dur a terme un canvi formal com de reubicar la pràctica artística en la societat. L'art buscava assumir el seu sentit a través dels vincles amb l'entorn i la possibilitat de transformar-lo. Moltes de les pràctiques que van derivar cap a la reconsideració del fet artístic ho van fer per la seva capacitat d'intervenir socialment. En aquest sentit, el treball d'Eulàlia Grau, o Eulàlia, tal com va signar durant molts anys, buscava qüestionar la realitat immediata des d'un posicionament ideològic que difícilment ens pot deixar indiferents.

Eulàlia presenta la seva obra com a retrats de la realitat circumdant. A principis del 1978 la revista *Data* va organitzar el col·loqui *L'arte in Spagna dopo Franco*, en què el crític Eduardo Alaminos interrogava un grup d'artistes sobre el significat de fer art a l'Espanya d'aleshores.¹ Entre els participants, Eulàlia Grau va presentar un muntatge que incloïa imatges procedents de la premsa (com era habitual en la seva obra) i un text que recollia les bases ideològiques i estratègiques del seu treball. Les fotografies s'utilitzaven com a elements d'anàlisi per contraposició: una celebració familiar en un context burgès, els obrers fitxant a la fàbrica, una desfilada militar, escenes de maltractament físic i tortura. Un mosaic de situacions reals aparentment inconnexes, que tanmateix coexisteixen irracionalment en el nostre sistema socioeconòmic i cultural. El que plantejava Eulàlia era una crítica al sistema capitalista, que garanteix la seva pròpia subsistència mitjançant el control, la repressió i l'exclusió.

Eulàlia Grau va començar a estudiar Belles Arts a Barcelona, però ho va deixar per estudiar cinema a la Sala Aixelà, on va tenir de professors Pere Portabella

¹ *Data*, núm. 30 (gener-febrer de 1978), p. 8-19. Hi van participar, al costat d'Eulàlia Grau, Carlos Alcolea, Nacho Criado, Juan Hidalgo, Julia Varela, Eva Lootz, Santiago Serrano, Fernando Uría. El text té com a títol *Il regime capitalista crea ogni giorno situazioni come questa sulla classe operaia* (*El règim capitalista crea cada dia situacions com aquesta en la classe obrera*), 1976. Eulàlia, però, afirma que aquest títol no correspon a aquest text, sinó a un altre treball (2 d'octubre de 2012).



L'exclusió i la violència estan a la base de qualsevol relació que s'instaura en la nostra societat. El poder és d'uns pocs: en conseqüència, cal regular la vida (dels homes) des del naixement. Les institucions responden a l'estruccura en què s'articula l'existència; les etiquetes estan a punt: normal/anormal, just/injust, funcional/no funcional, sacre/profà, integrat/exclòs. Una part d'aquestes etiquetes responden a la majoria: família, escola, caserna, fàbrica. Aillen els individus, i n'exerceixen un control social constant: el poder de dictar normes, mandats i prohibicions, i d'imposar-los mitjançant la dependència econòmica, la ideologia i la violència. La famíliaaprofita l'edat infantil per introduir en el nen la identificació amb el repressor; el pare deixarà pas al mestre, al capità i al patró, sense discontinuïtat en la dominació. L'escola fabrica homes domesticats per col·locar-los en llocs predeterminats segons la classe social a la qual pertanyen. La caserna completa la castració mental de l'individu i utilitza la disciplina i l'obediència a l'autoritat per construir, amb innombrables

pressions, una part de l'inconscient. A la fàbrica el control s'exerceix amb la dependència econòmica, la jerarquizació interna i la integració en la cadena de muntatge. Aquestes institucions no formen part de l'ordenament fonamental del control social. La majoria de les persones educades tradicionalment les accepten, les troben necessàries i, fins i tot, naturals. El rol de la violència ha estat emmascarat i justificat. Quan aquestes institucions fallen, entra en escena la violència sense embuts. Si l'individu fuig del control, se'l recupera per la força. A la societat classista la marginació precedeix el «delicte». L'explotació es fa des del començament sobre aquell que no pot competir en la lluita per un «bon» lloc social. El propòsit del sistema és garantir la pròpia continuïtat a partir de l'exclusió, el control i la repressió. La sort dels que estan out és alhora amenaça i extorsió dels que estan in. Així, per als sotmesos, la llibertat acaba sent la llibertat de treballar per a un patró, d'acostumar-se a l'egoisme individual i d'acceptar els valors burgesos.

i Alexandre Cirici, va conèixer Jacinto Esteva i va coincidir amb Josep Gusí i Antoni Padrós. Va estudiar disseny a l'escola Eina amb Cirici, Albert Ràfols-Casamada i Josep Maria Carandell; més endavant a Milà va col·laborar en l'estudi de disseny d'Ettore Sottsass. Precisament en un moment en què els artistes investigaven nous mitjans, Eulàlia es va decidir pel treball artístic que no experimentava tant amb nous suports o amb les convencions estètiques, com amb iconografies molt crítiques també des d'un punt de vista polític.²

En tots els seus treballs utilitzava la fotografia procedent dels mitjans de comunicació. La fotografia, segons Eulàlia, captura, en un context de canvi permanent, un fragment únic de la realitat. D'aquesta manera extreia i recomponia aquesta realitat en teles emulsionades i serigrafies; però també se servia de mitjans menys habituals, com ara llibres, pòsters o insercions en revistes, conscient que tindrien difusió en circuits alternatius, no només artístics, i que serien accessibles a un públic més ampli. Feia temps que l'obra d'art havia deixat de ser un objecte complaent, però en el seu treball es convertia en un mitjà radical d'observació de la realitat, de reflexió i d'activisme. La seva obra és un testimoni incòmode de la societat de la seva època. Aixeca una acta minuciosa de les debilitats, mancances, contradiccions i perversitats del sistema capitalista. No pretén oferir respostes, sinó que espera que l'espectador les trobi. Eulàlia documenta el que veu i ens induceix a reaccionar. El seu treball està estretament vinculat a una lluita política i social, a la denúncia d'un capitalisme que intensifica les diferències de classe, que utilitzava mecanismes de perpetuació no només de caire repressiu, com la policia, l'exèrcit o la presó, sinó també de caire persuasiu, que actuen a un nivell més inconscient però de manera constant, com la família, l'escola i els mitjans de comunicació. En el context de l'Estat espanyol, cal afegir que la dictadura franquista, vigent fins al 1975, va deixar el país sense estructures democràtiques i va determinar formes generalitzades de control i censura. Aquest rerefons permet comprendre que, en el cas d'Eulàlia, l'activitat artística està intrínsecament lligada a una crítica del sistema que s'expressa amb treballs de denúncia radical.

² Durant els anys setanta i part dels vuitanta Eulàlia desenvolupa una gran part dels seus treballs. A mitjans d'aquesta dècada, després d'una llarga temporada a Alemanya, decideix traslladar-se al Japó i a la Xina, on viu uns quants anys. Quan torna, a finals dels noranta, no reprèn immediatament la seva activitat artística i no és fins al cap d'uns anys que decideix continuar-la. El seu treball ja utilitza la fotografia digital i se centra en l'ús de programes informàtics que li permeten manipular-la.

Quan la veritat menteix³

En els anys cinquanta als Estats Units i una mica més tard a Espanya, la cultura del consum va repercutir en l'entorn domèstic, aparellada a la bonança econòmica. El 1951 Marshall McLuhan va publicar el llibre *The Mechanical Bride. Folklore of Industrial Man*, en què a través dels anuncis publicitaris i de formes d'entreteniment com els còmics o la ciència-ficció analitzava la nova narrativa de la societat industrial de l'època i les seves conseqüències. Segons l'autor, aquests mitjans busquen mantenir la vulnerabilitat del públic mitjançant una rutina mental prolongada, sobretot en la publicitat: en el negoci d'introduir-se en la ment col·lectiva. McLuhan analitzava l'organització de les notícies a la premsa i la seva orquestració, que aconseguia agitar o anestesiar les ments i mobilitzar els interessos de les persones. Uns anys més tard, Jack el Decorador⁴ es referiria a la publicitat com «el crim comès en la consciència de l'homo consumidor».⁵ McLuhan va examinar la manipulació de la publicitat per mitjà dels anuncis, que anomenava *vampire dreams*, rere l'aparent promesa de felicitat i de llibertat d'elecció que oferien. La publicitat es va adonar de seguida que la dona era el centre de la seva efectivitat i va determinar una discriminació perceptiva en crear apetències, desitjos i necessitats sobre ella. Aviat va condicionar una estandardització de la vida quotidiana, començant per la gran il·lusió de la tecnologia a la llar. I en el cas de la dona, «[...] la societat comença a assumir que el paper que s'espera d'ella és el de la submissió i la passivitat voluptuosa».⁶

Partint de l'assaig de McLuhan, el 1993 Ellen Lupton va presentar *Mechanical Brides. Women and Machines from Home to Office*.⁷ Es tractava d'un projecte que revisava el lloc central que ocupaven alguns electrodomèstics en la vida nord-americana a l'hora d'establir les diferències culturals entre homes i dones. La manera en què les màquines –la rentadora i la planxa a la llar, el telèfon i la màquina d'escriure a l'oficina– havien estat dissenyades, comercialitzades i utilitzades reflectia el que presumptament havien de ser les aspiracions i responsa-

³ Subtítol de la sèrie televisiva *Mad Men*, que s'emet des del 2007 i que el 2012 ha arribat a la cinquena temporada.

⁴ Alter ego de l'escriptor Manuel Vázquez Montalbán i autor d'iròniques cròniques sobre els gustos burgesos i el consumisme per a la revista *Hogares Modernos* entre 1969 i 1971.

⁵ Jack el Decorador: «Las andanzas de Jack el Decorador. Jack se apodera de *Hogares Modernos*», *Hogares Modernos*, núm. 35 (1969).

⁶ Marshall McLuhan: *The Mechanical Bride. Folklore of Industrial Man*. Boston: Beacon Press, 1967 (1951), p. 21.

⁷ El projecte consistia en una exposició i publicació (Nova York: Cooper-Hewitt National Museum of Design, Smithsonian Institute, Princeton Architectural Press, 1993).

bilitats de les dones. Les obligacions domèstiques es contraposaven a les oportunitats i expectatives reals. «Amb el disseny industrial, les campanyes de màrqueting i els relats de l'entreteniment popular, la funcionalitat va més enllà de la simple utilitat. Com a objectes de vincle emocional, els dispositius mecànics animen les escenes quotidianes i estimulen sentiments d'amor, possibilitat i connexió, però també de culpa, limitació i aïllament.»⁸ La «conquesta del temps lliure de la dona» anava aparellada a una concepció del rol femení subalterna, del tot condicionat per l'entorn familiar, fora del qual les expectatives eren molt limitades. Si l'educació comercial actua en l'inconscient, McLuhan proposava observar-la conscientment, cosa que Eulàlia Grau fa amb un gran sentit crític: «Els meus quadres [...] són com notes, anotacions, comentaris, observacions sobre l'estat etnogràfic, sociològic, moral, cultural, del món que m'envolta.»⁹ Prova d'«obrir la possibilitat a una nova lectura de la realitat» i fer servir l'art com a mitjà d'intervenció social.

Els primers treballs d'Eulàlia Grau es van titular *Etnografies* i els va presentar a la Sala Vinçon de Barcelona el 1973 i a la Galería Buades de Madrid el 1974. Per a la seva primera exposició va fer un collage en què incloïa la seva fotografia, amb imatges al voltant i una biografia que narrava els pecats comesos i els seus objectes de consum habituals. Amb els pecats es condemnava davant l'Església catòlica; amb els productes comercials, davant les trampes del sistema. Es tractava d'una mena de confessió o declaració de principis sobre alguns dels temes que constituirien la base de la seva obra: la crítica a la societat de consum, a les formes de poder i les coartades que el sistema fa servir per perpetuar-se. A les *Etnografies* va triar fotografies que exiliava del seu context original i recomponia per contrast o similitud en collages de denúncia d'aquella societat que McLuhan considerava vampritzada. Els objectes de consum, els entorns domèstics burgesos, les representacions de poder, es contraposen a la violència, a l'exercici de la força, a les desigualtats i a la injustícia. En aquest sentit és interessant recordar els muntatges fets poc abans per Martha Rosler a *Bringing the War Home: House Beautiful / In Vietnam* (1967-1972), que constitueixen una crítica a la guerra del Vietnam i un amarg comentari de l'*American way of life*.

Les *Etnografies* també presenten molts paralelismes amb les imatges del grup austríac ZÜND-UP, autors de la sèrie *Erotische Architektur* (1969), *Information Circus* (1970) i *Warten* (1971). La iconografia paradoxal que sorgeix

⁸ Marshall McLuhan: *The Mechanical Bride. Folklore of Industrial Man*, op. cit., p. 7.

⁹ Eulàlia Grau, *Imagen y Sonido*, núm. 130 (abril de 1974) p. 10.

d'aquest retrat etnogràfic va cridar l'atenció del dissenyador i arquitecte Alessandro Mendini, que va incloure algunes de les seves obres en un article de la revista *Casabella*.¹⁰ D'altra banda, el 1974 l'artista va fer una conferència a l'Escola d'Arquitectura de Madrid. Es titulava *La paz es esperada con ansiedad*, com una de les *Etnografies*, i feia referència a la queixa veïnal per la prolongació de les obres a l'Avenida de la Paz a Madrid, però al·ludia, de fet, a la Revolució dels Clavells que l'abril d'aquell any havia provocat la caiguda de la dictadura salazarista a Portugal, cosa que s'esperava que passés a Espanya. Les conseqüències d'aquell procés van ser, a més de l'alliberament dels presos polítics de la presó de Caxias durant els dies següents, l'acceleració del procés de descolonització del que s'havia anomenat l'imperi colonial portuguès: Angola i Moçambic. Les seves obres són comentaris sobre el moment, que es descobreixen a mesura que ens hi anem endinsant. Alexandre Cirici recordava que havia calgut que el dadà iniciés l'associació entre imatges fora de context i que, més endavant, Paolozzi i el seu grup proposessin la comparació entre art i realitat per esborrar-ne tant com fos possible les fronteres.¹¹ Aquesta dissolució de fronteres és justament el que caracteritza l'obra d'Eulàlia Grau.

De la granota blava al coll blanc¹²

Cancionero de los hombres verticales y de los hombres horizontales (1975) és un llibre inèdit en què Eulàlia tracta de les formes de representació dels homes triomfadors o verticals, i les dels homes horitzontals, perdedors o fracassats. En destaca determinats atributs simbòlics i això li permet caracteritzar les dues tipologies i la pertinença a classes socials diferents. En el seu article «Las andanzas de Jack el Decorador», el segon d'aquest sagaç detectiu del modern, Jack visita la seu

¹⁰ Alessandro Mendini: «Idee in letargo», *Casabella. Rivista di urbanistica, archittettura e disegno industriale*, núm. 403 (juliol de 1975), p. 4-5.

¹¹ Text de presentació de l'exposició *Etnografía (Pinturas 73)* a la Sala Vinçon de Barcelona (8-22 de gener de 1974). Amb motiu de la presentació de les *Etnografies* a la Galería Buades es va publicar un catàleg en format de diari, dissenyat per Carlos Serrano, que barrejava els continguts habituals dels rotatius amb articles i notícies sobre els treballs exposats: «Alrededor del arte comprometido», d'Alexandre Cirici; «En torno a los montajes», de Josep Maria Carandell; «Una conferencia titulada "Kitsch Colle"», de Carlos Serrano, barreja d'ironia, ficció i realitat, sobre l'aportació d'Eulàlia a la poètica del kitsch i la tècnica del collage. També s'hi incloïen algunes imatges de les obres i *Crossword puzzles*.

¹² Títol procedent de *Del mono azul al cuello blanco. Transformación social y práctica artística en la era postindustrial*, exposició (de la qual hi ha un catàleg) organitzada per la Generalitat Valenciana el 2003.

de la revista *Hogares Modernos* que l'ha contractat perquè n'escrigui les cròniques. «En tota la casa s'hi aprecia un rigorós ordre jeràrquic segons la mida de la cadira i de la taula. Com més grosses són, més importància jeràrquica té el qui s'hi asseu. [...] Les oficines són normalíssimes, amb una tendència als tons clars que comuniquen a l'empleat un grau d'optimisme que no li proporciona el sou. [...] El departament dels grafistes està estudiat perquè produueixin més i millor en el menor temps possible.» I conclou: «Tot és el resultat de la vasta conspiració universal perquè els uns guanyin poc i els altres ho guanyin tot.»¹³

En un escrit sobre *Cancionero...*, l'artista al·ludia als daus trucats amb què ens juguem el destí i acabava preguntant: «I ara digue'm tu: per a qui és l'art?» Quan preguntava per a qui és l'art qüestionava l'espectador i interpellava un públic més ampli, els ciutadans. Un dels dissenys de portada incloïa siluetes d'homes verticals, que recorden la sèrie actual de televisió nord-americana *Mad Men*. La sèrie es desenvolupa en una agència de publicitat de principis dels anys seixanta, i el protagonista respon al paradigma del somni americà: poderós, triomfador i segur de si mateix. És un creatiu d'èxit amb una sólida posició social i econòmica, que viu en una *encantadora* casa d'un barri residencial, està *feliçment* casat amb una dona rossa molt *bonica* i té dos fills *preciosos*. La seva esposa és una mare i mestressa de casa *eficaç* que l'espera pacientment a casa amb una copa preparada i un *deliciós* sopar a taula. *Mad Men* es desenvolupa en el moment en què la publicitat es consolida com a generadora de continguts i modeladora dels desitjos i necessitats de la societat. D'aquí el subtítol *When the truth lies* (Quan la veritat menteix). La presentació de la sèrie mostra la silueta en negre d'un executiu, un home vertical, llançant-se al buit davant uns edificis que a la façana hi tenen imatges publicitàries i eslògans com ara «Gaudeix del millor que t'ofereix Amèrica» o «El regal que no falla mai». Aquest començament no amaga la decepció per les expectatives no satisfetes, i la infelicitat davant de l'aparent perfecció de la vida domèstica i professional.

En l'obra d'Eulàlia Grau, la constatació del frau de la societat del benestar va estretament lligada a la referència a la mort. No és una reflexió vital o personal, sinó una anàlisi dels aparells repressius inherents als «aspectes negatius del sistema econòmic i social capitalista abocat a unes pautes de mort i destrucció».¹⁴ *La cultura de la mort* (1975) tracta de la mort en relació amb el poder, i l'ús que aquest fa de la cultura. L'obra inclou un conjunt de panells amb seqüències foto-

¹³ Jack el Decorador, op. cit.

¹⁴ Eulàlia Grau: *Fuera de formato*. Madrid: Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1983.

gràfiques de situacions aparentment inconnexes. Estableix, per exemple, un paral·lelisme entre la cacera del búfal i les persecucions policials. En aquestes obres es presenten els aspectes més durs i cruels de la quotidianitat, d'una manera semblant a la d'*Art for the Art-World Surface Pattern* (1976) d'Adrian Piper, un treball en què, amb la indicació «Not a Performance», barreja imatges, textos i titulars extrets dels mitjans de comunicació sobre la guerra, la tortura i la violència. En tots dos casos la indiferència que mostrem enfront de situacions dramàtiques i violentes permet qüestionar com tipifiquem el dolor i què és el que aconsegueix crear un revulsiu en nosaltres. La violència també està present a *Me gustaría morir en un lugar donde nadie me viera. María* (2011-2012), que reproduceix fotografies del recorregut quotidià de María, una dona sense sostre de Barcelona, juntament amb imatges obtingudes d'internet sobre casos recents de corrupció.

Un exemple que volem transmetre¹⁵

«No hi ha justícia JUSTA.

Només hi ha justícia de classe.

Les lleis defensen els principis que la societat com a institució imposa als ciutadans. I aquests principis són el reflex dels interessos que el poder vol protegir.»¹⁶

Amb motiu de la celebració de la IV Fira Tècnica de Maquinària Tèxtil a Barcelona l'octubre del 1968, el subsecretari de Comerç del règim, J.J. Ysasi-Yasmendi, va declarar: «Podríem dir que aquestes noves generacions de tècnics i comerciants catalans, davant del decadent i arriscat “que inventen ellos” dels nostres anys de pessimisme, volen llançar al món el repte valent i esperançat de l’inventem també nosaltres.» Amb aquestes paraules es referia a l’empresari català membre de l’Opus Dei Juan Vilá Reyes, que dirigia Matesa (Maquinaria Textil del Norte de España), símbol del desenvolupisme del país. A la primavera del 1969, TVE el va presentar com «un empresari exemplar» i Matesa com «un projecte que resumeix en si les virtuts humanes de sacrifici, esforç, risc i ambició... un exemple que volem transmetre». A l'estiu d'aquell mateix any es va descobrir la desaparició de part

¹⁵ En un programa de TVE (primavera de 1969) es va al·ludir a Matesa com a empresa exemplar.

¹⁶ Text de la targeta d’invitació de l’exposició ... *Inventemos también nosotros...*, Sala Tres, Acadèmia de Belles Arts de Sabadell, Sabadell, de l’1 al 17 de gener de 1977.

dels fons obtinguts en crèdits de l'Estat. Vilá Reyes va ser acusat d'apropiació indeguda i condemnat a presó. Tot i la severitat dels càrrecs, i de la pena i multa que li van imposar, va ser indultat el 1975. El cas Matesa va ser un dels escàndols empresarials més grans de l'època, pel seu abast econòmic i polític. Encara que hi estaven implicats diversos ministres i alts càrrecs del govern de l'Opus Dei, només es va jutjar l'empresari. La difusió en premsa de l'estafa havia estat orquestada pels contraris a l'hegemonia de l'Opus, que amb aquesta campanya esperaven desbancar-lo; però només van aconseguir que alguns dels seus membres sortissin del govern i fossin substituïts per d'altres.

... *Inventemos también nosotros...* (1976) narra en paral·lel la història de Juan Vilá Reyes i la de Diego Navarro, un obrer de la construcció a l'atur que, el 25 de juliol del 1975, va participar en una concentració de treballadors per adherit-se al Congrés de Cultura Catalana. Va ser ferit per la Guàrdia Civil, però no es va saber mai qui havia estat l'autor del tret ni tampoc el metge que el va atendre i va optar per no extreure-li la bala. Posteriorment se'l va conduir a la presó de Tarragona, on l'endemà el van trobar penjat a la cel·la. Deixava vídua i cinc fills. La manca d'informació i l'absència d'imatges en la narració sobre Diego Navarro contrasten amb l'abundant informació gràfica referida a l'activitat industrial i social de Juan Vilá Reyes. Aquest treball reuneix dues històries diametralment oposades en el tracte i en l'aplicació de la justícia, i construeix un retrat polaritzat sobre els triomfadors i els perdedors.

En l'anàlisi social d'Eulàlia Grau, la ciutat és un element més que reproduïx les diferències de classe i contribueix al funcionament de les formes de producció. *Mínimos y máximos* (1976-1977) investiga les desigualtats socials dels habitants de diversos barris de Barcelona a través del llibre i del vídeo *Vivendas... vivendas* (1976) –filmat per Eugeni Bonet i actualment no localitzat– i de l'informe publicat a la revista *Arquitectura. Revista del Colegio de Arquitectos de Madrid* (1977). En aquest informe Eulàlia hi escriu: «Les formacions socials actuals, per subsistir, han de mantenir en funcionament tot l'aparell econòmic de producció i de distribució, i mitjançant els aparells repressius i educatius de l'Estat, perpetuar la divisió classista del treball, la divisió de la societat de classes.» En els habitatges les estructures de classe s'evidencien a través de la distribució de l'espai i dels seus usos, dels hàbits domèstics, de la decoració o de la qualitat de les zones comunes i particulars. Hi ha dues tipologies d'habitacions: les de les classes dominants i les de les dominades. Les cases de barris obrers amb prou feines cobreixen els mínims legals d'habitabilitat; les cases burgeses són afirmacions de poder i de prestigi. En el mateix informe, hi ha una reflexió sobre com legisla l'Estat per

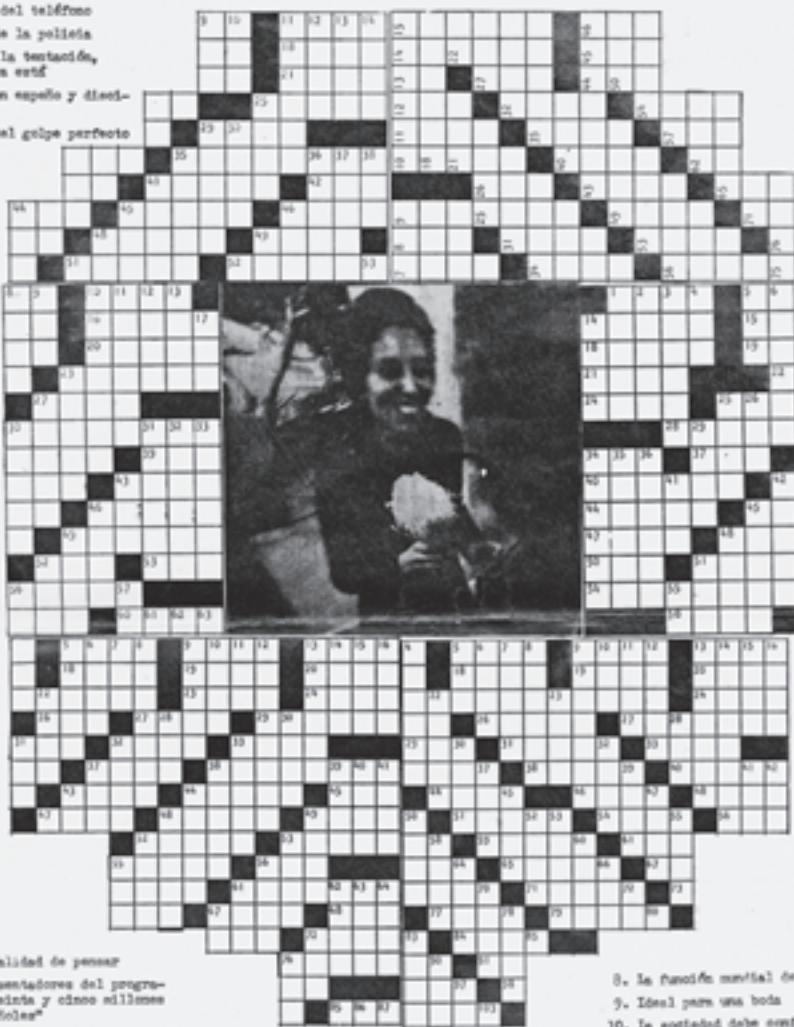
crossword puzzle 16

HORIZONTALS

- 20 fallos asesinados por el Emperador
- Un gran colegio
- El sonido del teléfono
- El efecto de la policía
- No resiste la tentación, aprieta y ya está
- Pareja con espíritu y disciplina
- La causa del golpe perfecto

- Wagner al Liceo
- La chispa de la vida
- Libertad con prudencial

EULALIA



- La ilegalidad de pensar
- Los presentadores del programa "Treinta y cinco millones de españoles"
- El genuino sabor de U. S. A.
- Gongadas y ya contadas
- Mallana en fiesta
- Sonrisas auténticas
- El que pista más que nadie
- Cronista mágico lange
- Un gramo de felicidad

- La función mortal de la CIA
- Ideal para una boda
- La sociedad debe confiar en el Ejército
- El preste de una piel
- Contundente sensual
- Dreamlandia
- Brama de hierro que rota en punta
- Iniciativa asesinada de crudelidad refinada
- Proceso institucionalizador

VERTICALES

- El asor paterno del Banco de Jerezos
- El sexo detestado de la fachada
- Para sentires como en un palacio
- La verdadera bandera del proletariado

CASA DAMAS ASUNCION, 43 SEVILLA 4 ABRIL 1975

garantir uns mínims en l'estandardització de les condicions de vida de les classes dominades, però no uns màxims, ja que «cap amunt la llibertat només la limita el pressupost». L'especulació immobiliària a través del mercat del sòl i de l'habitatge tolera que aquests mínims es puguin alterar fins a extrems inacceptables. La ciutat és un reflex de les tensions del sistema, de la «crisi de la producció industrial, del capitalisme, del mercat, de les relacions internacionals, de la cultura, de les ideologies, de les escales de valors». La conclusió d'Eulàlia és que el canvi urbà passa per un canvi social: «Si només hi ha habitatges de classe, suprimim les classes.»¹⁷ La denúncia sobre la situació de l'habitatge és una crítica a un sistema social desigual i injust en què conviven la precarietat en l'habitatge, l'especulació immobiliària i l'urbanisme com a forma de sanejament de zones marginals o problemàtiques. Aquest treball és especialment interessant des de la perspectiva actual, després de l'esclat de la bombolla immobiliària a l'Estat espanyol.

La subversió de la comunitat¹⁸

Els mecanismes de dominació social s'activen a través de sistemes repressius, que comprenen diversos tipus de reclusió, els sistemes judicials i penitenciaris, el tractament de la bogeria (d'aquí l'interès per l'antipsiquiatria) o l'exclusió d'una sexualitat alternativa. «Les dones, els prisoners, els soldats de lleva, els malalts dels hospitals, els homosexuals, han entaulat en aquest moment una lluita específica contra la forma particular de poder, de coacció, de control que s'exerceix sobre ells.»¹⁹ En aquest sentit, les reivindicacions feministes a l'Estat espanyol durant el franquisme s'han d'entendre en relació amb altres moviments en lluita d'índole social i política. És a partir del 1975-1976 que es produeix una eclosió social que dóna lloc, entre altres manifestacions, a l'Any Internacional de la Dona, a les Jornades d'Alliberament de la Dona i a les Jornades Catalanes de la Dona.

El 1942 el règim de Franco havia aprovat una disposició de llei segons la qual tan bon punt una dona es casava no podia treballar. Entre 1942 i 1978 el

¹⁷ Citacions extretes de l'informe «Mínimos y máximos», *Arquitectura. Revista del Colegio de Arquitectos de Madrid*, núm. 204-205, 1977, p. 65.

¹⁸ Mariarosa dalla Costa: «Donne e sovversione sociale», *Potere femminile e sovversione sociale*. Pàdua: Marsilio Editori, 1972. Edició en castellà: «El poder de la mujer», *Las mujeres y la subversión de la comunidad*. Madrid: Siglo xxi, 1975.

¹⁹ Gilles Deleuze i Michel Foucault: «Un diàlogo sobre el poder», *El Viejo Topo*, núm. 6 (març de 1977), p. 23. Edició en francès: «Les intellectuels et le pouvoir», *L'Arc*, núm. 49 (monogràfic sobre Deleuze, segon trimestre de 1972), p. 3-10.

codi penal considerava delicte conductes específiques de la dona com l'adulteri i l'amistançament. Sense autorització del seu marit, una dona no podia obrir un compte bancari, ni emprendre un negoci, ni tenir passaport o la pàtria potestat dels seus fills. A l'Estat espanyol no estava legalitzat l'ús de píndoles anticonceptives ni l'avortament o el divorci.²⁰ Però, tal com postulaven alguns pamflets reivindicatius, la societat que prohibeix avortar obliga a fer-ho. I el paper de l'Església en aquest sentit va ser, i continua sent, determinant, encara que actualment Espanya és un estat laic. Sectors de la lluita feminista afirmaven que els mètodes de control de la natalitat no eren sinó eines per incidir en les relacions entre homes i dones, així com en la societat en conjunt. La crítica a la situació de la dona forma part del paisatge de l'artista des dels seus inicis: la reivindicació feminista està implícita en les seves obres. *Discriminació de la dona* (1977) tracta obertament aquesta qüestió i és una obra paradigmàtica en aquest sentit. En la presentació a la Galeria Ciento de Barcelona, Maria Aurèlia Capmany al·ludeix al safari fotogràfic per la selva de les imatges que emprèn Eulàlia.²¹

En el mateix número de la revista *Casabella* de Milà en què es va publicar l'*Etnografia d'Eulàlia Grau*, la sociòloga feminista Polda Fortunati publicava l'article «Un' altra casa e' un'altra donna. Analisi del lavoro domestico», en el qual ressenyava dos textos fonamentals en la lluita del feminism. El primer, publicat en un diari obrer nord-americà per Selma James el 1952, es titulava «A Woman's Place».²² James hi analitzava els missatges dirigits a les dones a les pel·lícules de Hollywood i als mitjans de comunicació, que els «suplicaven» que fossin tan felices com la núvia mecanica de McLuhan. Les expectatives femenines se centraven en el matrimoni i la maternitat, de manera que la dona soltera s'enfrontava a un codi moral oposat al de les expectatives socials. La casada, per la seva banda, assumia la responsabilitat de la llar, cosa que significava que era confinada a casa i tenia menys oportunitats de socialitzar-se. Gairebé vint anys després, la teòrica del feminism Mariarosa dalla Costa escrivia el text «Donne e sovversione sociale» (1972), en què analitzava el treball domèstic, aïllat i no assalariat de la dona, enfront del treball assalariat, «necessari» i socialitzat de l'home, així com el paper

²⁰ Precisament un número de la revista *Canigó* dedicat al divorci publicava imatges de diversos treballs d'Eulàlia Grau. Xon Pagès: «Enquesta sobre el divorci», *Canigó*, núm. 737 (21 de novembre de 1981). Inclou la serigrafia *El règim capitalista...* editada per la Galeria G, algunes *Etnografies* i una de les serigrafies de *Discriminació de la dona*.

²¹ Maria Aurèlia Capmany: «Safari fotogràfic o simplement gràfic per la selva de les imatges», text escrit per a l'exposició *Discriminació de la dona*, Galeria Ciento (desembre de 1979).

²² A causa de la repressió macartista, Selma James el va publicar amb el pseudònim de Marie Brandt i Ellen Santori.

d'adoctrinament de la família. Els dos textos qüestionaven el paper assignat a la dona en la societat occidental i, com Eulàlia amb les seves obres, impel·lien a reaccionar. El problema de les dones és entès com un element estructural de la problemàtica social en l'àmbit occidental. En el cas de França, el grup Utopie també considerava el paper alienat de la dona com una eina per perpetuar el model repressiu de la ideologia dominant.²³

S'accepten. Fotocòpia detallada d'un bitllet fals²⁴

A través de la revista *Utopie. Sociologie de l'urbain*, un grup d'arquitectes, urbanistes, sociòlegs i pensadors²⁵ van reflexionar sobre la ideologia implícita en les nostres formes de vida. Centrant-se en l'anàlisi de l'entorn urbà, de l'habitatge, i també de l'entorn mediàtic i polític, va estudiar la ideologia i les conseqüències socioeconòmiques i polítiques del capitalisme entre 1967 i 1978. En un article publicat el 1969, Hubert Tonka, un dels integrants del grup, considerava la ciutat com un espai repressiu on es fa més evident la lluita de classes. El seu interès no era tant valorar l'entorn físic, sinó incidir en el fenomen de l'alienació, la represió i la integració de la vida urbana.²⁶ En aquest sentit, entraixa amb el treball esmentat més amunt *Mínimos y máximos*, de gairebé una dècada més tard.

El cost de la vida (1977-1979) és un exemple d'intervenció artística en un entorn aliè, una intervenció social directa. Aquest cartell, que fa més de quinze metres de llargada, es va presentar en diversos contextos; potser el més rellevant va ser a l'exterior de la fàbrica d'electrodomèstics Lavis de Barcelona el maig del 1980, amb motiu d'una vaga de treballadors. Es va concebre com un *quadrillage*,

²³ Isabelle Auricoste i Charles Goldblum: «De la participation des putains. Nature et Culture aux agissements du maquereau capitaliste pour perpétuer la servitude des femmes», *Utopie. Sociologie de l'urbain*, núm. 2-3 (maig de 1969). La revista *Utopie* neix el 1967, en el moment d'eclosió de les petites publicacions alternatives als anys seixanta i setanta, sorgides de la necessitat de crear canals alternatius de comunicació i gràcies a l'economia d'impressió que ofereix l'òfset. Van ser vehicles essencials de disseminació de pensament al marge de les institucions oficials. En aquest sentit, algunes publicacions de l'Estat espanyol com *El Viejo Topo* van tractar, des de mitjans del setanta, les problemàtiques relatives al feminismisme i la despenalització de l'avortament. També es van fer ressò de les reivindicacions dels presos i el moviment de l'antipsiquiatria.

²⁴ Cartell de presentació de *Discriminació de la dona* a la Galeria Ciento de Barcelona del 17 de desembre de 1979 al 5 de gener de 1980.

²⁵ Entre d'altres, hi havia: Jean Aubert, Isabelle Auricoste, Jean Baudrillard, Catherine Cot, Charles Goldblum, Jean-Paul Jungmann, Henri Lefebvre, René Lourau, Antoine Stinco i Hubert Tonka.

²⁶ Hubert Tonka: «Critique de l'idéologie urbaine», *Utopie. Sociologie de l'urbain*, núm. 2-3 (maig de 1969); escrit el juny de 1968).

en el sentit que hi va donar Foucault en el seu històric assaig *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975) per denominar una cartografia, una xarxa de connexions de control espaciamentals. *El cost de la vida* és una narrativa comparada de tres situacions socioeconòmiques i les seves formes de repressió conseqüents: l'anomenada societat protocapitalista (Espanya, Itàlia i França), la postcapitalista (Alemanya) i la precapitalista (Tercer Món). En el protocapitalisme o capitalisme discontinu, les formes de persuasió són la família, l'escola, els mitjans de comunicació, l'Església i els partits parlamentaris. L'aparell repressiu va a càrrec de l'exèrcit, la policia, el tribunal, la presó i la intervenció estrangera. Els grups no productius, marginats o lumpen arrengleren dones, nens i vells amb bojos, malalts, aturats, homosexuals, alcohòlics i drogoaddictes. Les multinacionals conviuen amb els anomenats mals necessaris, que sustenten l'equilibri del terror i la contaminació. En la vida quotidiana destaquen la base econòmica familiar i la integració ideològica que determina l'escola. El postcapitalisme és el model de societat més avançat econòmicament i tecnològicament, en el qual la repressió s'exerceix d'una manera subtil a través de les seves lleis i institucions. La tecnologia industrial i militar ha estat domesticada per la societat de consum. Finalment, el precapitalisme correspon al subdesenvolupament, als països superpoblats amb un alt índex d'analfabetisme i de dependència d'altres països d'economia més avançada. El model de repressió actua amb una violència manifesta que s'ha exclòs en els models anteriors: camps de concentració, tortures i execucions públiques. L'economista María Carmen Valdeolmillos²⁷ analitzava *El cost de la vida* en relació amb la difusió seductora i persuasiva dels valors del sistema i la seva finalitat (insatisfacció, esgotament, destrucció i mort), enfront dels quals potser només quedava l'opció de la revolució de la vida quotidiana. La comparativa de les tres situacions mostra variants més o menys sofisticades d'un mateix model.

Tots davant l'espectacle d'un teatre de titelles²⁸

El 1979 el president dels Estats Units, Jimmy Carter, va sol·licitar al Congrés un increment del pressupost de defensa del 9,4% respecte a l'any anterior. Un dels seus objectius electorals havia estat la defensa dels drets humans, i en l'exercici del

²⁷ María Carmen Valdeolmillos: *El coste de la vida*. Reus: Sala de Lectura, 1980.

²⁸ «Todos frente al espectáculo de un teatro de marionetas», inserció d'Eulàlia Grau a la revista *Nueva Lente*, núm. 84 (abril de 1979), p. 53.

seu càrrec va signar els acords SALT II (Strategic Arms Limitation Talks). Tot i això, va augmentar la despesa militar del seu país. En el cartell *Desarmament – Desenvolupament* (1979), a la fotografia de l’encaixada que segella els acords de pau signats pels dirigents dels països desenvolupats, s’hi juxtaposen imatges del Tercer Món i els titulars periodístics sobre les xifres d’inversió en defensa: «Carter ha demanat 125.600.000.000 dòlars per a defensa aquest any 79», «És un 9,4% més que el del 78». El cartell mostra les contradiccions entre els acords governamentals i el context de les decisions polítiques: un joc de contradiccions del qual som més titelles.

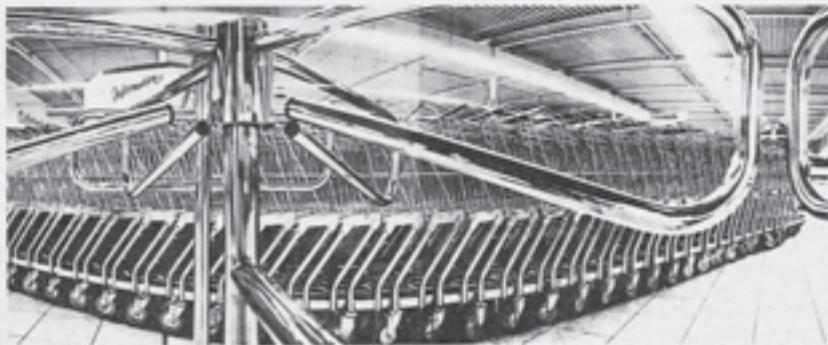
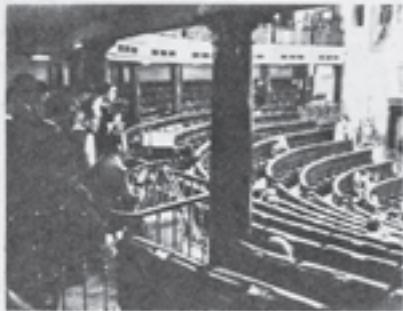
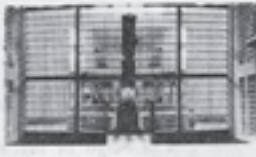
La inserció «Todos frente al espectáculo de un teatro de marionetas» (1978) per a la revista *Nueva Lente* tracta dels excessos i les mancances de la nostra societat. *Orden público* (1978), al seu torn, planteja els mecanismes utilitzats pel poder a fi de mantenir l’ordre social. Contraposa el control emmascarat dels mitjans de comunicació, la família i l’escola a la violència explícita i descarada de les formes *legítimes* de l’exercici de la força per part de la policia, l’exèrcit o la tecnologia. «És cert que estem entrant en societats de *control* que ja no són exactament disciplinàries.»²⁹ Foucault va ser un dels primers a detectar-ho. La seguretat es considera necessària per fer perdurar l’ordre i en legitima les mesures persuasives o coactives. Quan apel·la a la responsabilitat social i a la convivència sota unes normes, qualsevol línia de dissensió o qüestionament, tot el que es mantingui al marge de l’«ordre», s’ha de refutar o abolir. Les pautes de comportament que persegueix el poder vénen eficaçment marcades pels mitjans de comunicació, però també per les lleis i els espais de convivència quotidiana.

Al començament d’aquest text al·ludíem als suports emprats per Eulàlia, que defineix el seu treball amb el terme *pintures*. Són retrats que traspassen els límits conceptuais de l’obra d’art, i també els ideològics. Entre el 2 i el 9 de juliol del 1978 va tenir lloc la Setmana de Presença Libertària a Lisboa. Entre les activitats programades hi havia un debat sobre la presó en què van intervenir Serge Livrozet i Eulàlia Grau. Livrozet és un escriptor francès interessat en el fenomen de la delinqüència des del punt de vista polític i econòmic, que el 1973 havia col·laborat en la fundació del diari *Libération*. Implicat en diverses lluites socials, va ser empresonat fins al 1972 i posteriorment va escriure el llibre *De la prison à la révolte*, amb prefaci del seu amic Michel Foucault (el 1972, Livrozet i Foucault havien fundat el CAP o Comité d’Action des Prisonniers, després de la dissolució del GIP, Groupe d’Information sur les Prisons).

²⁹ Conversa entre Toni Negri i Gilles Deleuze el 1990. A Gilles Deleuze: *Conversaciones*. València: Pre-Textos, 1995, p. 13. L’original es va publicar a la revista *Futur antérieur* (primavera de 1990).

EULÀLIA '78

MARIONETAS



TODOS FRENTE AL ESPECTACULO DE UN TEATRO DE

En aquest assaig, Livrozet parteix d'un rebuig del dret i la seva vinculació amb el poder; apel·la al dret del delinqüent a parlar de la llei. La reflexió que planteja sobre la llei està lligada precisament al rebuig que li causa. Concep la lluita antijudicial i contra el sistema penitenciari com una lluita contra el poder. D'altra banda, també cal tenir en compte la relació d'Eulàlia amb grups anarquistes i llibertaris. Tot i que no va militar a la CNT, en els anys setanta va participar en els debats promoguts per grups afins. Va conèixer Albert Meltzer, un anarcocomunista anglès que des de Londres ajudava els presos polítics de Franco. Va ser ell qui li va presentar Stuart Christie, que havia atemptat contra Franco el 1964 i que va ser empresonat fins al 1967, any en què el van alliberar després d'una forta campanya de pressió internacional promoguda per Meltzer. Tots dos van fundar l'Anarchist Black Cross (Creu Negra Anarquista), una associació contrària a la institució penitenciària que treballava en solidaritat amb els presos anarquistes. Van impulsar també el diari anarquista *Black Flag. Organ of the Anarchist Black Cross*, i el 1979 van convidar Eulàlia a fer-hi dues intervencions: una va ser *Public Order*³⁰ i l'altra, *Discriminació de la dona*.³¹ Més endavant, Albert Meltzer va demanar-li que participés en dues exposicions a Londres i a Edimburg, on va presentar l'obra *The Price of Life (El cost de la vida)*.

Lubricitat acompañada de crueltat refinada³²

El 1979 la galeria Remont de Varsòvia va organitzar *Other Child Book*, a partir d'una idea del cineasta i editor Henryk Gajewski. En el projecte diversos artistes havien de fer tres treballs en forma de llibre que contribuïssin al procés de creació de nous valors des de la perspectiva mental de la infància.³³ Eulàlia hi va presentar *Per què? (1979)*, un llibre per a nens amb fragments de còmics infantils, en què destacava la presència de temes com la guerra, la violència, els diners, així com referències al poder, a la riquesa i al sexe, a la identificació dels diners amb la felicitat i a l'exageració dels estereotips com el de l'home valent i la dona abnega-

³⁰ *Black Flag. Organ of the Anarchist Black Cross*, núm. 8 (maig de 1979).

³¹ *Íbid.*, núm. 12 (desembre de 1979).

³² Una de les definicions de *Crossword puzzle 16*, Casa de Damas, Sevilla, 1975.

³³ Exposició al Palau de Cultura i Ciències de Varsòvia (maig de 1979). Hi van participar més de 250 artistes de 29 països, entre els quals s'esmenta Francesc Abad, Eugènia Balcells, Isidoro Valcárcel Medina, Jon Hendricks, Dick Higgins, Robert Filliou i Alison Knowles.

da. Incloïa també una sèrie de preguntes manuscrites formulades pels nens a la gent gran, en les quals la manca de prejudicis i ingenuïtat sorprenia i incomoda-va: Per què hi ha guerres? Per què només hi ha pobres a les presons? Per què serveixen els diners?

Les publicacions infantils formaven part del sistema de transmissió de valors i s'adreçaven a fomentar uns rols determinats. El lleure infantil servia per transmetre valors que sublimessin l'agressivitat dels nois i el paper secundari de les noies, tant a través de les joguines com dels contes pensats per a ells. El seu entorn estava concebut per canalitzar comportaments, per dirigir-los. Recordem la sèrie *Juguetes educativos* d'Esther Ferrer, en què subverteix el significat de les joguines bèl·liques masculines en manipular-les i incorporar-hi penis. En relació amb l'educació infantil, Foucault considerava que la pedagogia s'articulava sobre la base de les adaptacions dels nens a les tasques escolars.³⁴ I s'entenia com una forma política d'adaptar-se al poder.³⁵ L'escola és una de les artèries vitals de la societat, un dels mitjans que el sistema fa servir per transmetre una disciplina ideològica, que encobreix els estereotips discriminatoris, que perpetua les desigualtats, que «domestica» i normalitza els futurs ciutadans amb mètodes sancionadors. A l'escola es reproduceix una jerarquia que vigila i que la converteix en un espai de submissió. En aquest sentit, Mariarosa dalla Costa ja havia insistit en la missió adoctrinadora de l'escola i la considerava el primer sistema productiu: aquell que, a través d'institucions organitzades i controlades,³⁶ disciplinava i educava els nens dels explotats. L'escola era el fruit de societats estratificades, una estratègia política d'integració i de control social.

Eulàlia havia iniciat el 1978 un projecte de recerca sobre les institucions que no va arribar a enllestar: es tractava d'una inserció en la publicació *Skira Annual 78*. Des d'una visió cultural contrahegemònica analitzava la universitat, els colloquis, les revistes i els llibres com a cadenes que immobilitzen les classes més desafavorides. I conclouïa que la cultura possibilita, sanciona i, en certs casos, també exclou. Tanmateix, la sanció no actua només en l'aspecte cultural; ja hem vist que té conseqüències en altres àmbits de la societat. Però la sanció com a mesura de seguretat, de prevenció i de protecció per a la població és la que s'aplica als comportaments que s'aparten de la norma ideològica o de la convivència: concre-

³⁴ Michel Foucault: *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa, 1980 (1973) [cinquena conferència].

³⁵ Sobre aquest tema podeu consultar Valentín Galván: «La influencia de Foucault en el ámbito educativo español», *Cuaderno de materiales*, Madrid, 2011.

³⁶ Mariarosa dalla Costa, op. cit.

tament, a la delinqüència. El cas de Jacques Mesrine va tenir força ressò en el seu moment. Es tractava d'un delinqüent que va aconseguir fugir de la policia francesa durant molt de temps mentre prosseguia amb les seves activitats delictives. Com és de suposar, Mesrine era un problema per a la policia, que finalment va aconseguir acorralar-lo amb un gran desplegament de mitjans després d'una intensa persecució. Va ser cosit a trets i després se'n va mostrar el cadàver com a escarni. *Flic-Story. Historia de detectives* (1979) és un cartell que recull la captura de l'anomenat «ennemi public numéro un», un personatge controvertit pel seu enfrontament al sistema.

Mínima inversió, màxim rendiment³⁷

Com mostrava *El cost de la vida*, l'exercici del poder genera l'aparició de les jerarquies administratives, la piràmide burocràtica i la policia.³⁸ En una sèrie de conferències que va pronunciar Michel Foucault a Rio de Janeiro el maig del 1973, amb el títol «La veritat i les formes jurídiques», l'autor al·ludia a la societat panòptica de Jeremy Bentham com la base programàtica i definitòria del poder. El panòptic és la forma de vigilància que exerceix qui ostenta un poder (tant si és mestre d'escola com cap d'oficina, metge, psiquiatre o director de presó). Foucault considera que les relacions de poder de la nostra societat es fonamenten en la vigilància, el control i la correcció. Però matisa que no es du a terme mitjançant l'exclusió, sinó a través de la fixació de l'individu per mitjà de les institucions *totals* o de control com l'escola, la fàbrica, el psiquiàtric, l'hospital, la caserna i la presó. Totes elles utilitzen una tecnologia disciplinària amb l'objectiu de «vincular l'individu al procés de producció, formació o correcció de productors», i apareixen com a variants de segrest.

La publicitat i el consum també serveixen per controlar el temps als països desenvolupats; és en aquest sentit que cal entendre *El cost de la vida* o les *Etnografías*. L'exigència d'una universalitat punitiva desenvolupa tècniques de vigilància, d'identificació dels individus, de tipificació dels seus gestos i de la seva activitat; és a dir, una tecnologia de poder sobre les persones. A la presó «el poder ni s'amaga ni s'emmascara, es mostra cínicament justificat, dins d'una moral que

³⁷ «Trabajo carcelario: mínima inversión, máximo rendimiento» a Francesc Simó, Pilar Viladegut: «La desolación de los comunes», *El Viejo Topo*, núm. 13 (octubre de 1977), p. 40.

³⁸ Michel Foucault: «De los suplicios a las celdas», *Saber y verdad*. Madrid: La Piqueta, 1985.

n'emmarca l'exercici.»³⁹ Ara bé, l'exercici que proposa Foucault no es circumscriu al context penitenciari únicament, sinó que planteja analitzar termes com *dominar, dirigir, governar, poder, aparell d'estat*, etc., que són formes de control. El marc d'acció política implica la resistència institucional i la dissidència moral o insubmissió.

Foucault analitza el sistema punitiu en l'assaig ja esmentat *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975), en el qual estudia les transformacions del sistema penal en el període modern, a través del suplici, el càstig, la disciplina i la presó. La presó és un càstig universal en què l'aïllament del condemnat té moltes semblances amb el de la dona en el treball domèstic. És l'espai de reclusió legitimat per l'aplicació igualitària de la llei, en una societat desigual.⁴⁰ L'estudi dels mitjans de persuasió i de les formes de punició apareix en el treball d'Eulàlia des dels seus inicis. La definició de la delinqüència, i la seva aplicació diferenciada segons qui sigui la persona condemnada, no només es tractava directament a ... *Inventemos también nosotros...* A les *Etnografies* ja es plantejava aquest tema a través de la tensió, per exemple, entre un grup de *misses* i un de delinqüents; o a *La cultura de la mort*, que reflexiona sobre el límit entre l'acceptació de les diverses formes de violència i el rebuig selectiu segons convencions ideològiques o morals. Eulàlia analitza aquesta societat panòptica que assegura la posició hegemònica del poder i de l'autoritat, i que es basa en la disciplina i la vigilància. «Només la ficció pot fer creure que les lleis estan fetes per ser respectades i que la policia i els tribunals estan destinats a fer-les respectar. [...] Tothom sap que les lleis han estat fetes per uns i imposades per altres.»⁴¹

El 1981 Eulàlia va aconseguir una beca del Ministeri de Cultura per dur a terme un estudi sobre la presó. El 29 de gener de 1983 va escriure una carta des de Berlín a Marisa Díez de la Fuente, fundadora i directora de la Galeria Ciento, en què feia referència a aquest projecte i indicava que l'havia començat el 1977. El seu treball partia de la premissa que entendre la presó era una bona manera d'entendre la societat actual, i així «desemmascarar la violència en què viu i prospera una societat classista». Victor Hugo afirmava que no es podia conèixer bé una societat sense haver viscut a les seves presons. Eulàlia plantejava una aproxima-

³⁹ Entrevista de Michel Foucault amb Gilles Deleuze. «Les intellectuels et le pouvoir», *L'Arc*, núm. 49 (monogràfic sobre Deleuze, segon trimestre de 1972), p. 3-10.

⁴⁰ La revista *El Viejo Topo* va tractar el tema en diversos números i hi ha una extensa bibliografia sobre les lluites carceràries. A Espanya, després de la mort de Franco, es va produir l'indult dels presos polítics; els presos comuns van denunciar un tracte diferencial i van iniciar lluites reivindicatives, com és el cas de la COPEL.

⁴¹ Michel Foucault: *Saber y verdad*, op. cit., p. 87.

ció a la presó com a institució total, des d'una perspectiva metodològica, científica i política. La metodologia consistia a recopilar informació molt detallada i en el contacte amb persones relacionades amb la presó: ex-presos, sociòlegs, etc. I optava per un esquema de treball molt similar al *quadrillage* d'*El cost de la vida*. La revista alemanya *Doc(k)s* va publicar una part d'aquesta reflexió sobre les presons en un treball que novament utilitzava la contraposició d'imatges. El sistema carcerari actual estableix un càstig generalitzat, una suspensió dels drets basats en un entramat jurídic complex i articulat científicament en nom d'una pretesa eficiència social.

Ni són àngels, ni són daurats

«Les relacions de poder són tals que exposen un problema i vint anys després continua sent una cosa terrible.»⁴²

Les «pintures» d'Eulàlia són retrats d'època. Ens obliguen a reflexionar sobre quins són els mecanismes en què es fonamenta la nostra societat, d'on procedeixen els valors imperants i com s'articulen els sistemes de poder. Han passat quaranta anys des de les seves primeres obres i, tanmateix, bona part de les situacions que denuncia continuen vigents. Un tret comú del seu treball és l'obstinació per desemascarar l'obscuritat de les diferències que entelen el nostre entorn, la violència estructural que impregna no només la quotidianitat, sinó també el macrosistema en què ens trobem immersos. L'obra d'Eulàlia denuncia la instrumentalització de les nostres vides i de la política, marcades pels interessos del capital i del mercat. La necessitat d'abordar el conflicte social no es produceix únicament en els primers anys del seu treball en el context dictatorial; es manté en la confusa etapa de la transició i de creació d'estructures democràtiques; i també en el moment actual, en què es fa molt evident la desideologització, la indiferència i la pèrdua de valors que han creat un abisme entre la pràctica política i les necessitats socials. La concepció de l'art, més enllà de les definicions formals esteticistes, s'assimila a una activitat de regeneració crítica, d'intervenció social i de revulsiu polític. L'artista qüestiona la noció mateixa de representació, ja que entén la pràctica artística com una pràctica relacional, socialitzadora, que trenca les competèn-

⁴² Declaracions de la periodista Katherine Boo amb motiu de la publicació del seu llibre *Un maravilloso porvenir*, a *El País semanal*, núm. 1.879 (30 de setembre de 2012).

cies que tradicionalment se li atribuïen. Enuncia i denuncia la realitat, agafa fragments extrets dels mitjans de comunicació que «ens l'expliquen», i construeix xarxes significants davant les quals no podem quedar impassibles.

L'obra d'Eulàlia ens situa en la paradoxa d'haver de «veure» allò que ens envolta, que estem mirant però que no volem o no podem percebre. Els seus treballs s'insereixen en la representació de la realitat partint d'un mitjà artístic, que fa de transmissor crític per tornar-nos a aquesta mateixa realitat de la qual partíem, desemmascarant no només el que és visible, sinó també el que està ocult. L'art s'ocupa de la societat, però també l'ocupa, i porta a les últimes conseqüències la seva capacitat de discerniment crític, com a eina de coneixement que és. L'art esdevé un subjecte actiu en la pràctica política, una forma d'activació de la consciència crítica enfront de la precarietat, la injustícia, la desigualtat, el consumisme desenfrenat i el canibalisme financer. En un context de crisi de valors, de crisi social, de fractura econòmica, de qüestionament ideològic com el que estem vivint el 2012, és especialment rellevant destacar l'enorme actualitat del treball d'Eulàlia i la vigència de les qüestions que planteja. La ideologització de la seva pràctica artística es produeix per la necessitat de resposta davant el *quadrillage*, el complex entramat de formes de persuasió, de repressió i d'activació del poder establert. Els seus treballs comporten un procés de recerca minuciós, i posa de manifest el conflicte subjacent a les contradiccions del sistema enfront de la necessitat de *normalització* que el propi sistema necessita per subsistir. Parafrasejant la memòria d'una coneguda revista d'agitació cultural, el treball d'Eulàlia neix el 1973 *amb inquietud i per necessitat*.

En les pàgines següents les obres ... *Inventemos también nosotros...* (1976) i *Per què?* (1979) es reproduueixen en la seva totalitat; de la resta se n'ha fet una selecció.

Etnografies, 1972-1974

Emulsions fotogràfiques sobre tela

Dimensions variables

Encara que estan pensades com a obres independents, Eulàlia Grau aplega aquests treballs amb una única denominació: *Etnografies*. L'etnografia es basa en un estudi descriptiu de les pràctiques dels grups humans. L'objecte d'investigació que hi planteja és el món occidental i els valors del sistema capitalista. A partir de fotografies extretes de la premsa, Eulàlia construeix collages en què presenta imatges amb associacions crítiques i comentaris àcids sobre el consum, la violència, l'ús del poder i els valors burgesos de la societat.







Núvia i rentaplats, 1973





DOMINGO



Fútbol:

- 10.01 CONCIERTO.
«Sinfonía núm. 5», de Shostakovich. Orquesta Filarmónica de Nueva York, dirigida por Yuri Ahronovich.
- 11.— EL DÍA DEL SEÑOR. SANTA MISA.
Desde Prado del Rey.
- 12.— UNIDAD MÓVIL.
Balonmano.
Semifinal de la Copa de S.E. El Generalísimo.
Comentarios, Antolín García.
- 14.— SU MUNDO DE USTED.
«Tierra violenta.»
(Estudio de los fenómenos volcánicos.)
- 15.— NOTICIAS DEL DOMINGO.
TODO ES POSIBLE EN DOMINGO.
Presentación, Marisa Medina, Tico Medina, Kiko Ledgar y J. A. Fernández-Abajo.
Magazine de la tarde del domingo, con música, reportajes, concursos e información deportiva.
(A las 17 horas, se ofrecerá el partido POLONIA - ITALIA, correspondiente a los Campeonatos del Mundo.)

NOTICIAS DEL DOMINGO. ESTRENOS TV.

- Hoy, «McCloud.»
«Intriga en el Valle de la Tranquilidad», de Jack Smight, con Dennis Weaver, J. D. Cannon, Vic Morrow, Joyce Van Patten y Moses Gunn.

El comisario McCloud se ve metido, incidentalmente, en un asunto de contrabando de penicilina, preparada por un grupo de químicos que la adulteran con otros productos.

- 23.40 ESTUDIO ESTADIO.
La actualidad deportiva.
- 24.— ULTIMAS NOTICIAS.
- 00.10 UN MOMENTO, POR FAVOR.
Especie religiosa.

SEGUNDA CADENA (UHF)

- 19.01 DIBUJOS ANIMADOS.
Profesor Beltraser: «A algunos les gusta el frío.»
- 19.07 FESTIVAL.
Guion, Francisco Gómez.
Presentación, José Antonio Ross.
Programa en el que se ofrecen actuaciones musicales y números de ballet o variedades, pertenecientes al archivo de Televisión española.
- 20.— FUTBOL.
Campeonato del Mundo.
Desde el Rheinstadion, de Dusseldorf.
Encuentro Suecia - Uruguay.
- 22.— NOTICIAS DEL DOMINGO.
- 22.15 SOMBRAS RECOSRADAS.
- 23.15 ULTIMA IMAGEN.





Domingo, 1974

Ha sempre il gusto che ci vuole, 1973

Interior d'un avió, 1973 >



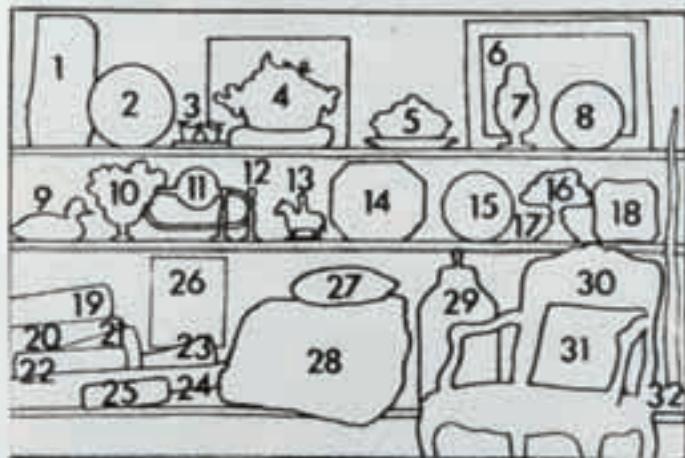






Los V.I.P., 1973

Temps de lleure, 1974







LISBON
CARACAS

SNACK

SMORGASBROD SANDWICHES

FRUIT COCKTAIL

ALMOND CAKE
COFFEE

APERITIF

DINNER

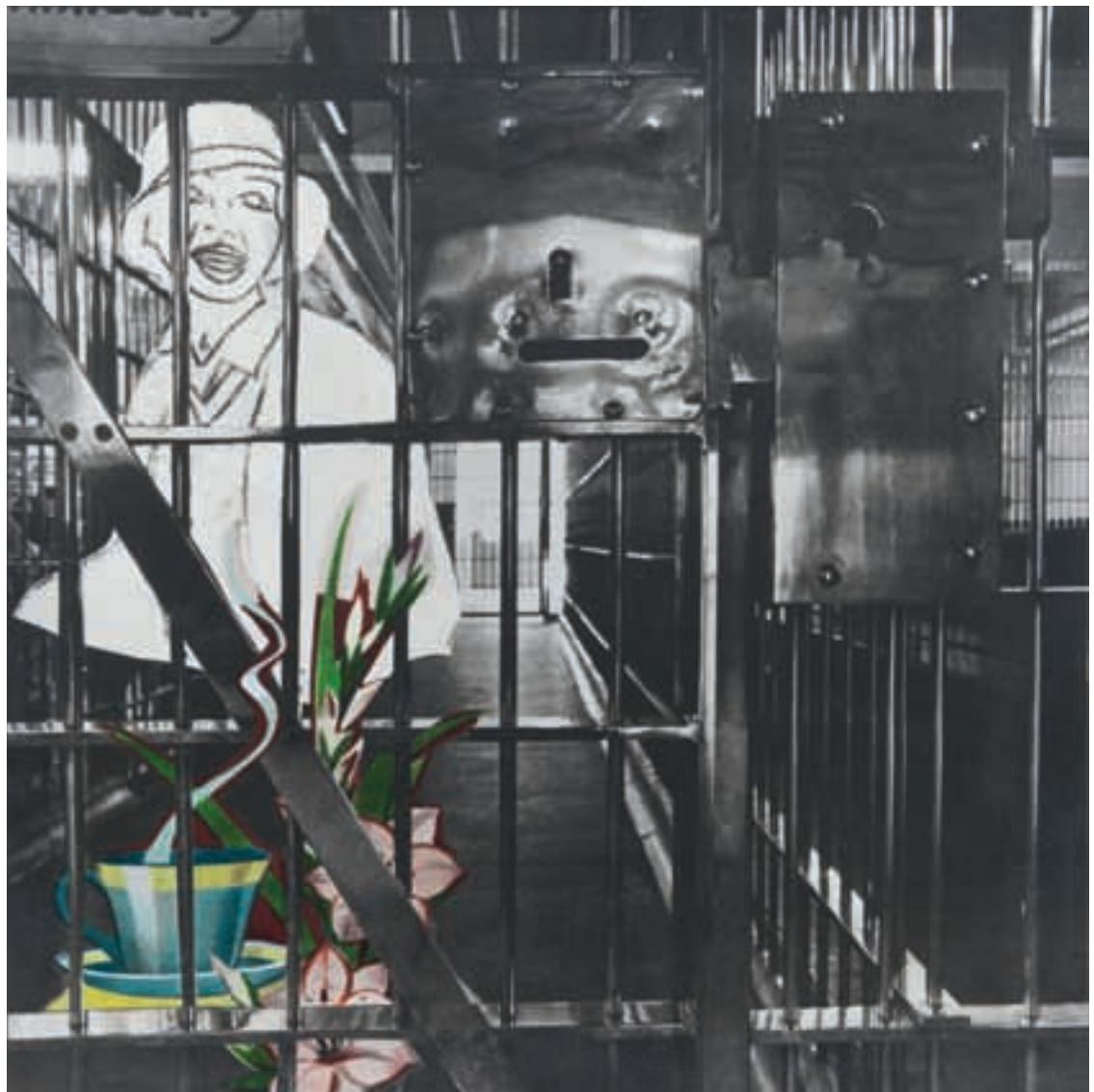
HAM ROLLS PRINCESS STYLE

VEAL SCALLOPS ARLESIAN STYLE
BUTTERED STRING BEANS
NOISETTE POTATOES

AMERICAN SALAD

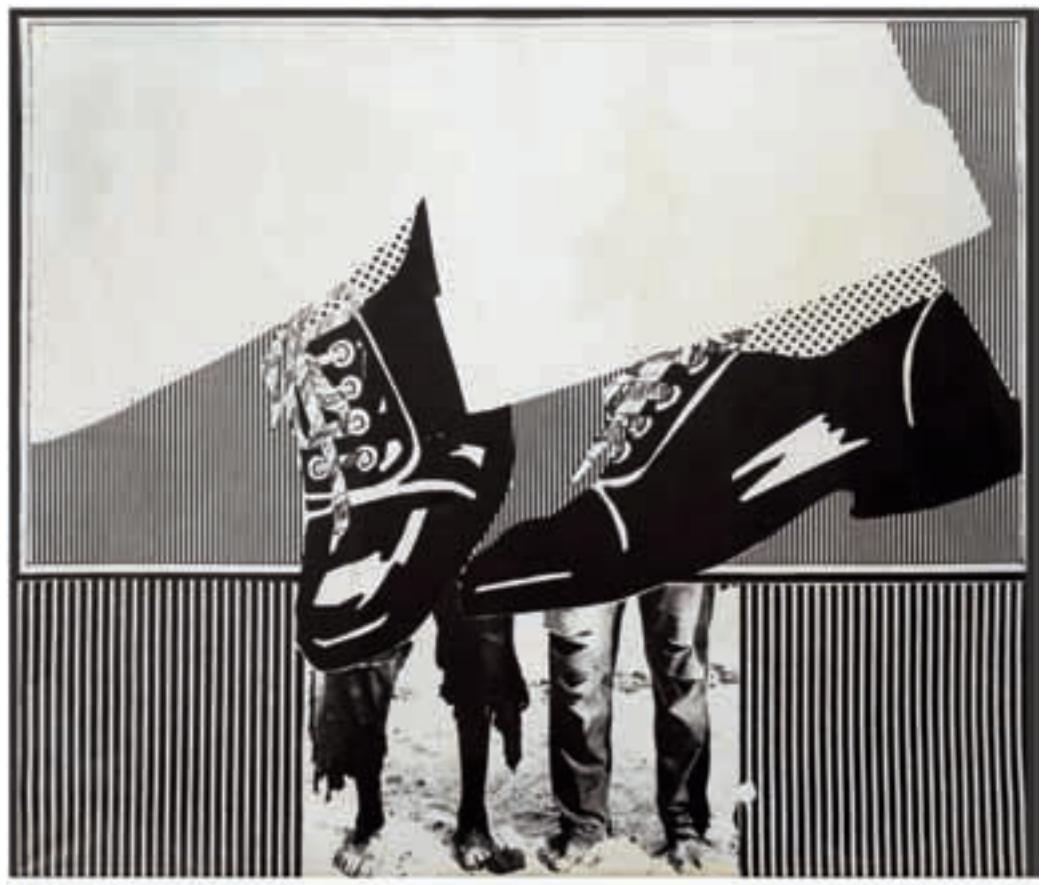
BABA WITH RUM
COFFEE

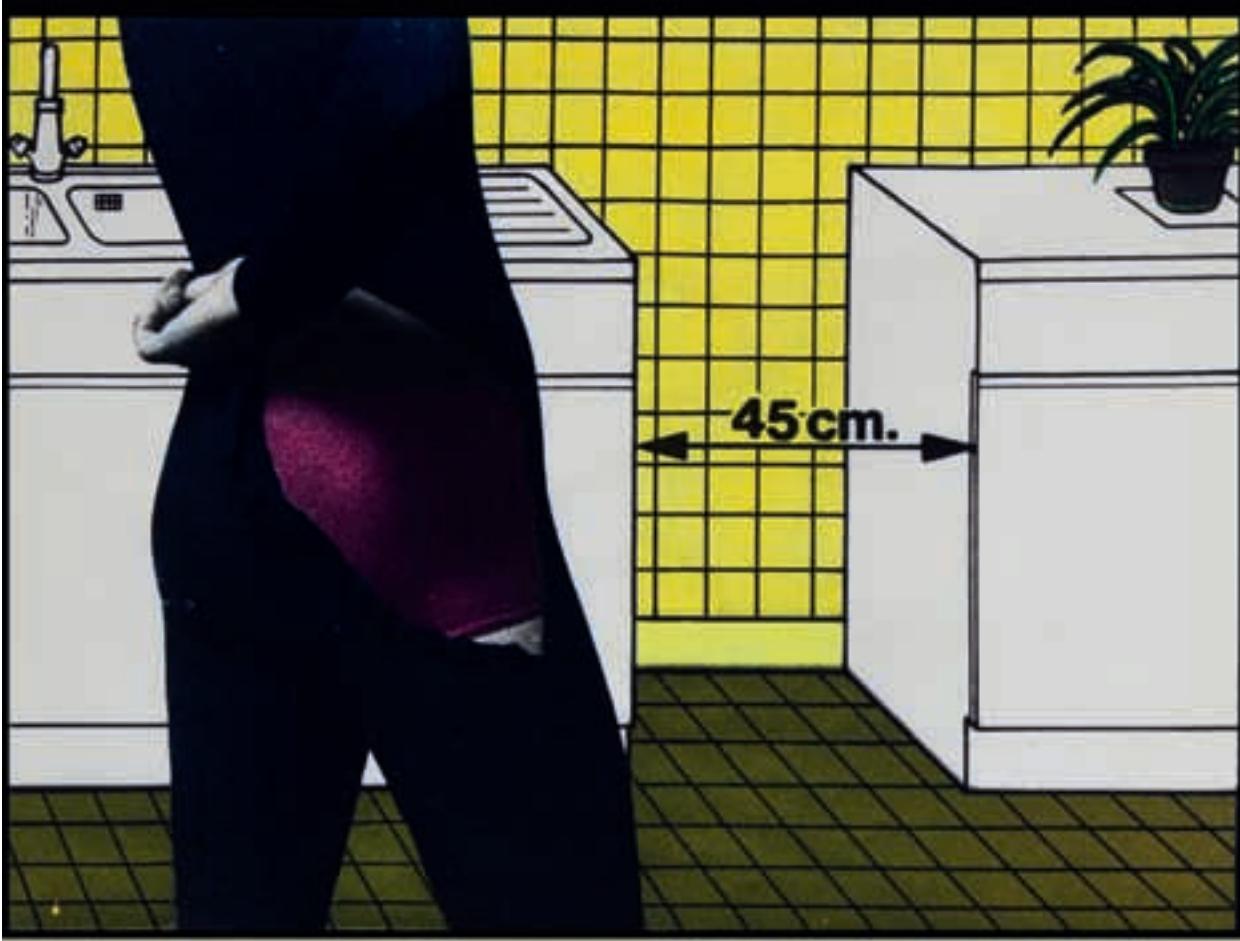




Menú, 1973

Tea Time, 1972



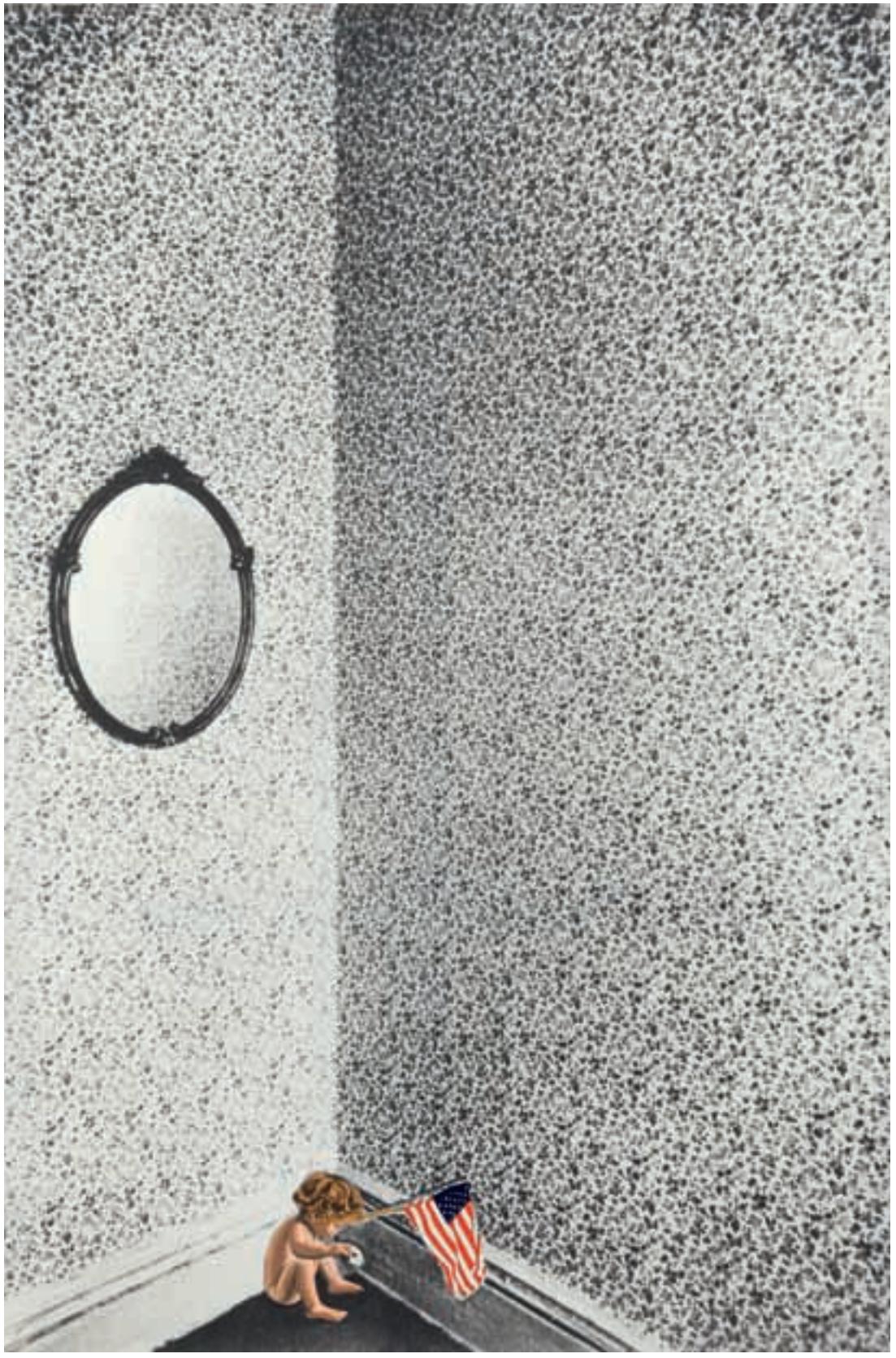






Aspecto y tamaño del tumor recién extirpado que tiene el volumen como de una naranja.









Caps, calces i mitjons, 1973





Gingrich



Erickson



Bartlett



Behrendt



Eisenberg



Eisner



Falk



Ferrell



Goldstein



Heine



Joseph



Lish



Pesta



Ryan



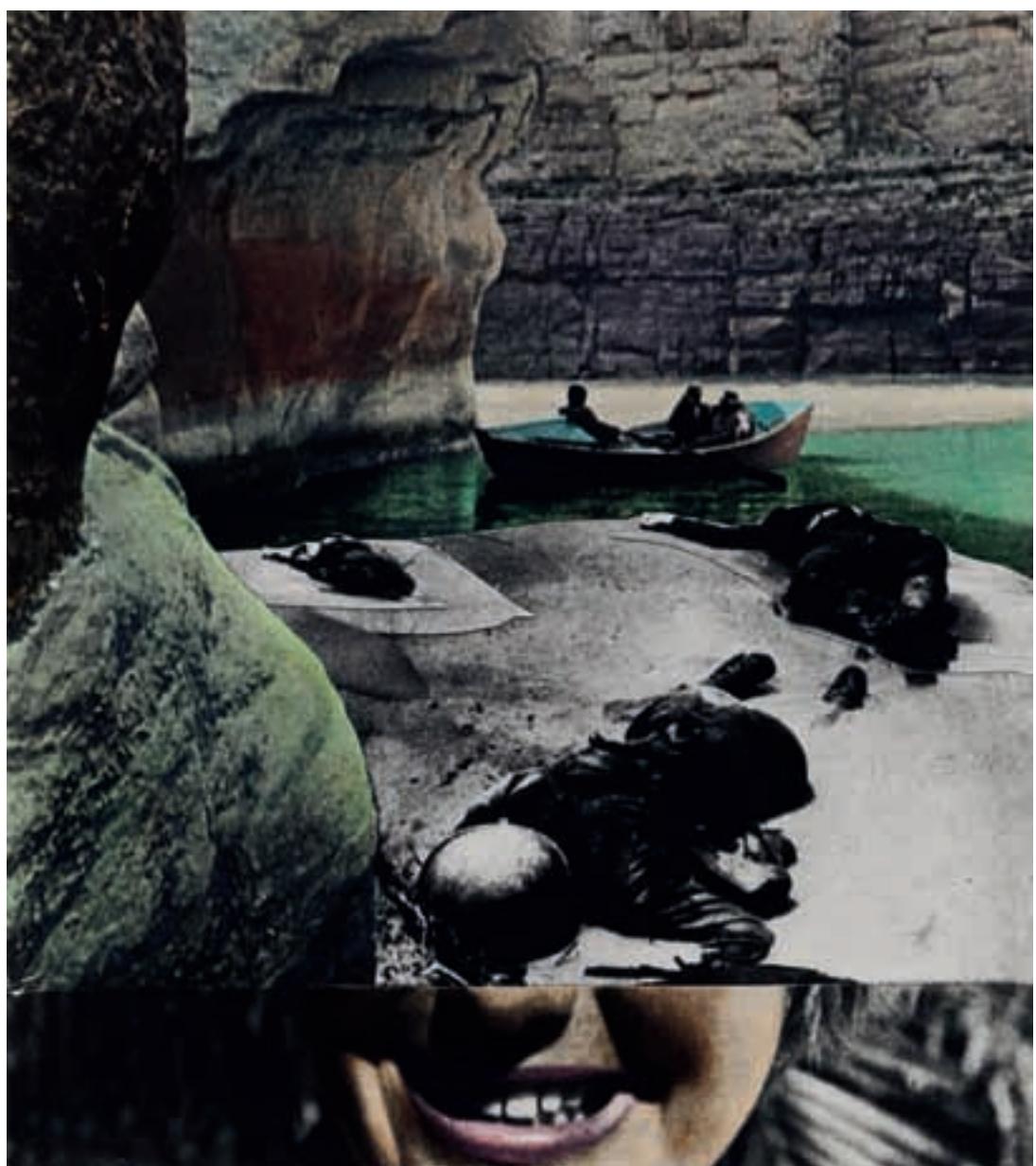
Schwartz





de izquierda a derecha: Juana Crespoles Martín, Antonio Ray Colom y Fernanda Vega Civera, identificados por la Policía como integrantes de la banda de atracadores y que se encuentran en ignorada paradero, aunque se les sigue de cerca los pasos.







Cigarreta, 1973



Europa Presse



Multitud, 1974

Entre la vida i la mort, 1974



INCOMING PLANE WAVE

SUPERPOSITION OF PLANE WAVE
AND DIFFRACTED WAVE

INCOMING POINTLIKE PARTICLES

DEP

The catalog page contains four large black and white photographs of groups of people in lab coats, likely scientists or technicians, standing in what appears to be laboratory or industrial settings. To the right of each photograph is a grid of smaller cards, each displaying a different product image and its corresponding price.

Top Left: A group of four people in lab coats standing in front of a large window or glass partition.

Top Right: A grid of four cards showing different types of containers and their prices:

- Top row: 9.-, 15.-, 17.-
- Bottom row: 50.-, 75.-, 00.-

Middle Left: A group of people in lab coats standing outdoors in a courtyard-like area.

Middle Right: A grid of four cards showing different products and their prices:

- Top row: 190.-, 220.-, 225.-
- Bottom row: 129.-, 145.-, 145.-

Bottom Left: A group of people in lab coats standing indoors, possibly in a hallway or lobby.

Bottom Right: A grid of four cards showing different products and their prices:

- Top row: 159.-, 185.-, 325.-
- Bottom row: 239.-, 240.-, 279.-

Bottom Left: A group of people in lab coats standing in a laboratory setting.

Bottom Right: A grid of four cards showing different products and their prices:

- Top row: 25.-, 40.-, 255.-
- Bottom row: 119.-, 125.-, 209.-







La Sala Víncor

Del 8 al 22 de Enero

EULALIA



"ETNOGRAFIA" (PINTURAS '73)

1946

- 1 48
- 2 49
- 3 50
- 4 52
- 5 54
- 6 58
- 7 61
- 8 62

8 1973

- 9
- 10
- 11
- 12
- 13
- 14
- 15
- 16



La cultura de la mort, 1975

Serigrafies sobre paper

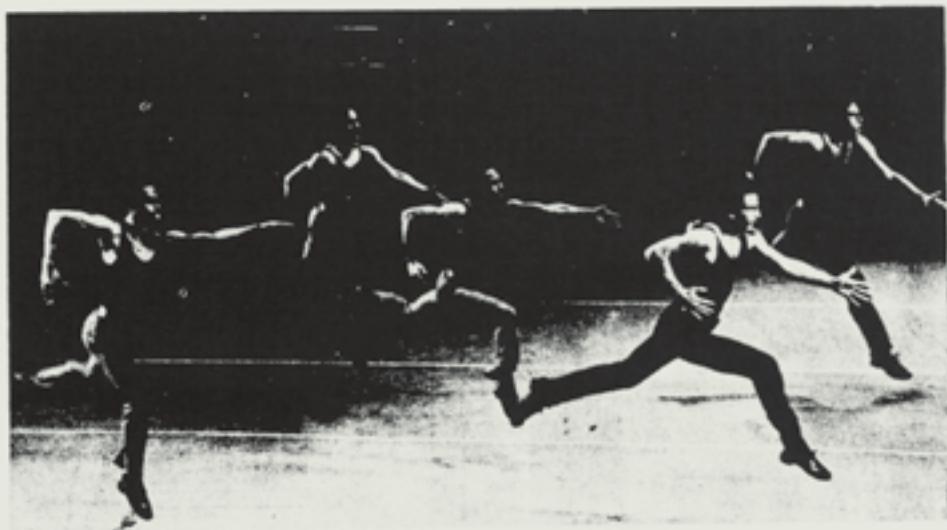
102 x 73 cm i 73 x 102 cm

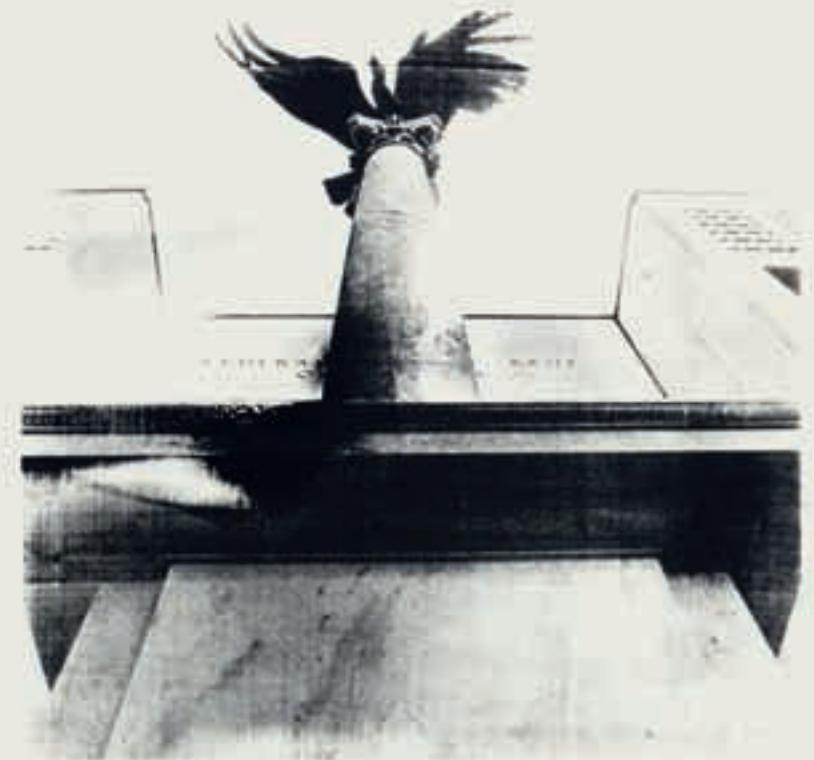
5 exemplars numerats i signats

Treball constituït per serigrafies en què les imatges, com en un fris, contraposen escenes de caceres, manifestacions, persecucions policials i atracaments a bancs. Totes al·ludeixen a formes diverses d'exercir el poder, sovint mitjançant l'ús de la violència. Eulàlia Grau posa de manifest que la nostra societat està arrelada en la mort i la destrucció.



James Bond. Genio y figura hasta la sepultura, 1975





La caída de los dioses, 1975









Cancionero de los hombres verticales y de los hombres horizontales, 1975

Llibre

Impressió tipogràfica i àfset sobre paper

29,5 x 22 cm

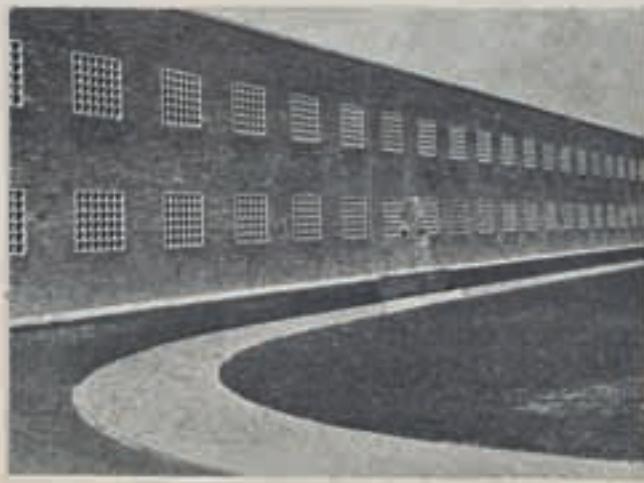
Llibre inèdit que presenta un retrat polaritzat de la societat i de les diferències de classe. Amb fotografies de situacions i objectes que simbolitzen la societat de consum, confronta les imatges dels homes triomfadors o verticals (en posició de domini), als homes horitzontals (perdedors i fracassats). L'opulència, l'excés o el culte a la personalitat dels guanyadors contrasta amb el sotmetiment, l'escassetat de mitjans econòmics i l'absència de projecció social dels que no formen part de l'elit.

Eulàlia
CANÇONERO











... Inventemos también nosotros..., 1976

Fotografies a les sals de plata sobre fusta

60 x 50 cm , 50 x 60 cm i 10 x 50 cm

[p. 88- 93]

Llibre

Impressió tipogràfica sobre paper

29,5 x 21 cm

100 exemplars

Inicialment aquesta obra se centrava en el relat de Diego Navarro, un obrer andalús i pare de família nombrosa que estava a l'atur; després de participar en una manifestació, en què va ser ferit, va ingressar a la presó, on es va acabar suïcidant. La peça es va completar més endavant amb la història de Juan Vilá Reyes, conegut empresari català implicat en el frau de Matesa, pel qual va ser empresonat i posteriorment indultat. Les dues narracions transcorren en paral·lel i evidencien l'escassetat d'informació i d'imatges relatives al primer en contrast amb l'abundància de dades i documentació sobre el segon. El tractament que la justícia va donar a cada un dels casos també va ser molt diferent.

EULÀLIA

...»inventemos también nosotros«...'76

No hi ha justicia JUSTA

No més hi ha justicia de classe.



John F. Kennedy, the 35th President, serving from 1961 until his assassination.



On the morning of October 16, 1962, Cuban missile detection aircraft on the island of Vieques in Puerto Rico took photographs of Cuba's eastern coast. These photographs, and those taken by U.S. satellites, indicated that Cuba was secretly building nuclear missile sites on Cuban soil.



On the morning of October 16, 1962, Cuban missile detection aircraft on the island of Vieques in Puerto Rico took photographs of Cuba's eastern coast. These photographs, and those taken by U.S. satellites, indicated that Cuba was secretly building nuclear missile sites on Cuban soil.



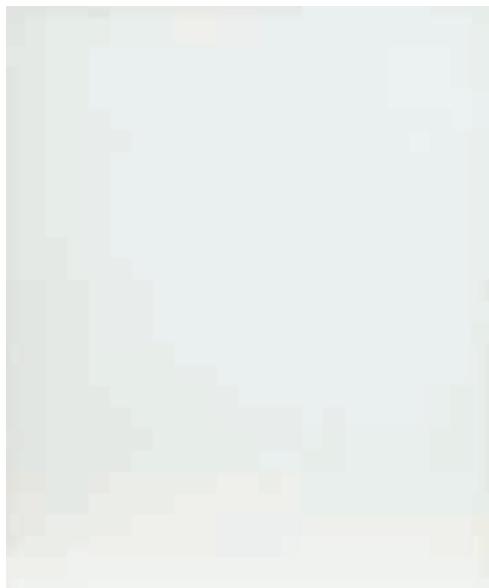
L'intérieur du couloir dans lequel l'entrée de l'administration, à droite, est visible tout au bout de ce couloir. Dans ce couloir il y a plusieurs portes fermées.



Sur la gauche, une autre partie de l'administration, au deuxième étage.



L'entrée des employés et les portes fermées de l'administration. Il n'y a pas de portes pour le public à l'entrée de la grande bibliothèque, mais ces portes sont ouvertes et sont donc en constante.



Le vestibule avec l'entrée principale de la grande bibliothèque.



Introducción

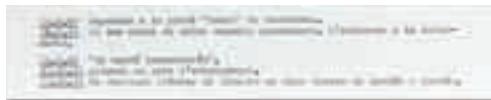


Alors, pourriez-vous nous dire si les deux dernières personnes que vous avez rencontrées ces derniers jours ont été dans un état de santé et d'humeur normale ?



Downloaded from <http://ahajournals.org> by on April 10, 2019





Barcelona, 1970. Un grup d'artistes i els treballadors del taller d'artista Joan Miró, que havien estat detinguts el dia anterior.
Aquesta fotografia va ser realitzada el dia següent de la seva llibertat.

Aquesta fotografia va ser realitzada el dia després dels incidents policials de la nit anterior, quan els artistes i els treballadors del taller d'artista Joan Miró, que havien estat detinguts el dia anterior, van ser lliurats a la justícia. La fotografia mostra un grup d'artistes i els treballadors del taller d'artista Joan Miró, que havien estat detinguts el dia anterior, en una situació de llibertat.



**El règim capitalista crea cada dia situacions
com aquesta en la classe obrera, 1976**

Impressió àfset sobre paper

59,5 x 40 cm

200 exemplars

El 1976 la Galeria G de Barcelona va organitzar un programa d'exposicions de diversos artistes denominat *Activitats*.

Eulàlia Grau havia presentat l'obra ... *Inventemos también nosotros...* i, per a la carpeta commemorativa que es va editar en aquella ocasió, va reproduir la imatge de la família de Diego Navarro en el seu entorn modest, al costat d'una instantània de la família Carter (matrimoni i filla) passejant pel carrer i envoltats de guardaespaldes.

CARPETA GALERIA «**G**»

offset **40×60**

EULÀLIA '76

“EL REGIM CAPITALISTA CREA CADA DÍA
SITUACIONS COM AQUESTA EN LA CLASSE
OBRERA”



PROTESTA ANTICAPITALISTA



EUDALIA 76

Mínimos y máximos, 1976-1977

Vivendes... vivendes, 1976

Llibre

Impressió tipogràfica sobre paper

20 x 27 cm

100 exemplars

[p. 99-103]

Vivendes... vivendes, 1976

Vídeo realitzat per Eugeni Bonet

(no localitzat)

Mínimos y máximos, 1977

Revista *Arquitectura*, núm. 204-205

1r quadrimestre de 1977

Impressió offset sobre paper

26 x 26,5 cm

[p. 104-105]

Projecte desenvolupat amb diversos suports que investiga la manera amb què les desigualtats socials es reflecteixen en les vivendes. Analitza les cases d'alguns barris de Barcelona i voltants, en què la distribució i l'ús de l'espai, la decoració, la presència o absència d'objectes o electrodomèstics revelen condicions de vida molt diverses. L'estudi conclou que hi ha dos tipologies d'habitatges: les de les classes dominants i les de les dominades.

EULÀLIA

FOTOS NOVA VIVENDA: JOSEP GUST
VIDEO CÀMARA: EUGÈNI BOSET

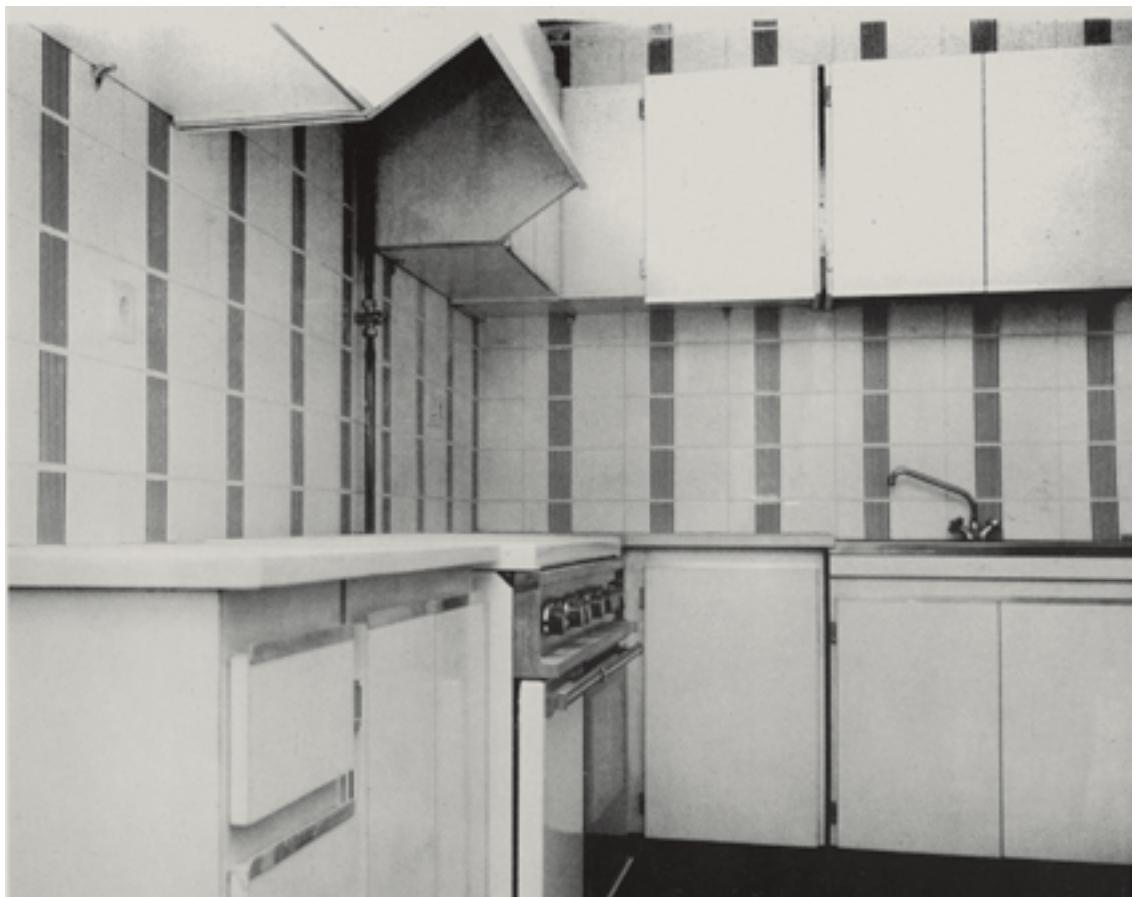


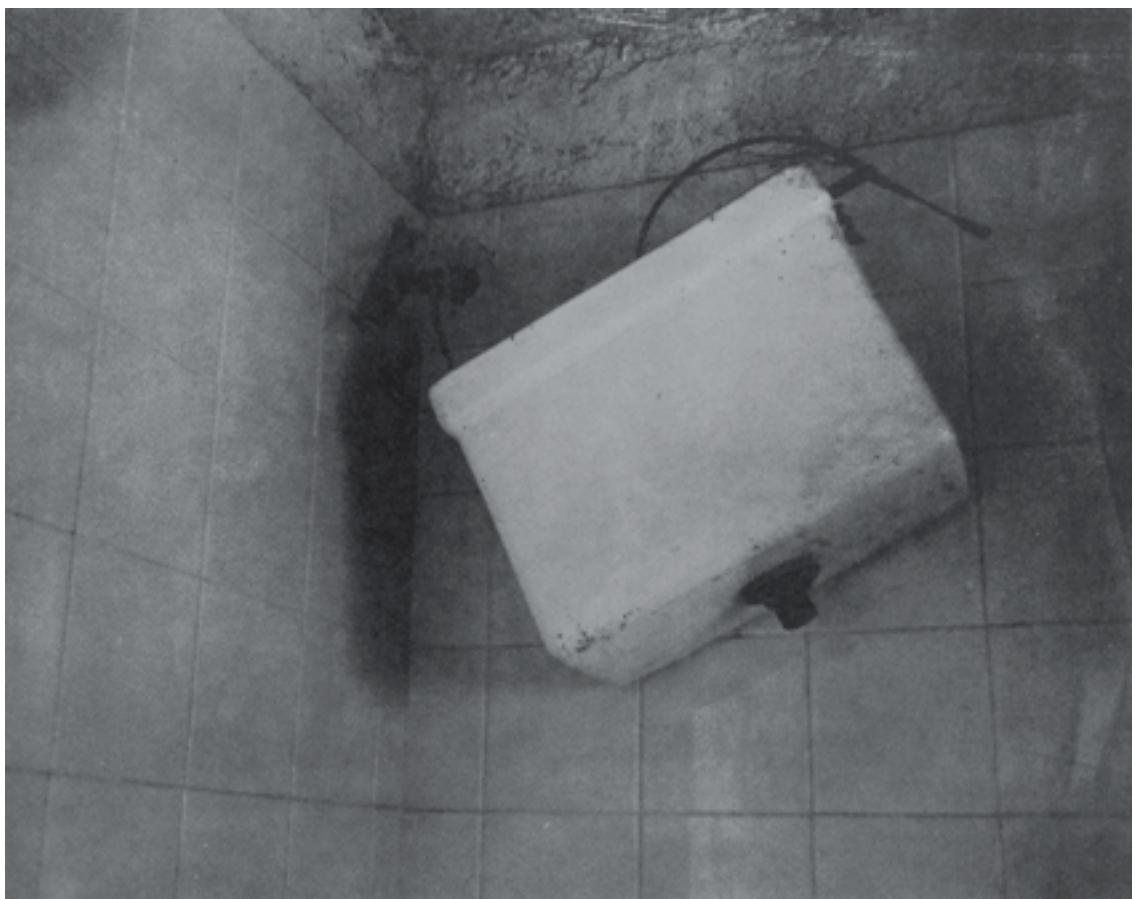
"VIVENDES... VIVENDES"

1976









Eulàlia Grau

Mínimos y máximos

Eulàlia Grau. Terrassa (IVVIFPAE).

Lugar de residencia: Barcelona.

Actividad profesional: persona (jefe Colección de la Galería «G», Barcelona).

Estudios y formación: Bellas Artes. Escuela de Cine.

Taller Fine (Barcelona). Design (Milán).

Exposiciones individuales: Sala Víctor, Colegio Barri, 1974.

Casa Bassas, 1975. Sala Víctor, Study Lévy y Galería «G», 1976.

Sala Tres, Guitart y Kort, 1977.

Participación en el «Festival International de Cinema de Espana», 1977.

En este año traspasando las fronteras en que se le ha situado tradicionalmente, y como seres disciplinados, se plantean problemas que están ligados (convergen) a la experiencia vital.

Los problemas psicológicos, sociológicos, políticos... principales factores que afectan al individuo como tal y determinan parte de su condición provocan a todos los especialistas.

El artista, como especialista, como trabajador de la cultura, tiene una misión en nuestra sociedad. Esta misión, supervisada a veces o autorizada otras, debe incentivar un sentido de acción efectiva.

La utilización de la imagen como testimonio, se pierde del discurso real, dato de ser un simple elemento de contemplación y pasa a ser un elemento de critica y reflexión.

Las actuales formaciones sociales, para subsistir, han de mantener en funcionamiento todo el aparato económico de producción y distribución, y mediante los aparatos represivos, educativos, etc., del Estado perpetuar la división clásica del trabajo, la división de la sociedad en clases. El Estado juega en ello un papel primordial de coordinación, supervisión, etc., aparte su intervención directa cuando es requerida.

Las ciudades de hoy han de contenerse dentro de ese marco. Su desarrollo se rige por la necesidad de cumplir esas funciones. Han de servir para ellas y para alojar y reproducir los componentes de las clases sociales. La ciudad se presenta como un resultado de ello, y su estructura está correlacionada con la estructura de las clases que la habitan. Consecuentemente, habrá tantos modelos básicos de vivienda como sectores sociales, y en nuestro caso, fundamentalmente dos, correspondientes a las clases dominantes y a las dominadas. El Estado legislará unos mínimos para garantizar la reproducción de las clases dominadas, pero no unos máximos; hacia arriba la libertad sólo la limita el presupuesto.

El constante conflicto obliga a las clases dominantes a elevar los mínimos dentro de los cuales se considera aceptable una vivienda; pero la existencia del mercado de la vivienda, del auge y del atraso, que son considerados como intercambios, con la fortísima ineficiencia social inherente, limita la libertad del consumidor hasta el punto de que solo sectores de las clases dominantes tienen viviendas adecuadas.

La distribución por barrios es resultado de la división en clases. A cada sector se le asigna un espacio determinado. A mejor posición social corresponde niveles más altos de vida. Los barrios de los trabajadores serían, en el mejor de los casos, un conjunto de huecos en el que deben encasillarse las personas. En el peor, un caserío inhabitable, muchas veces por debajo de los mínimos legales, cuyo extremo es el abjimiento clandestino, el barraquismo.

Los casas de los burgueses, aparte sus funciones técnicas, han de verse como una manifestación de prestigio, como una afirmación de poder. Las de los obreros, aparte buscar medios verdes un falso prestigio que se ha de pagar a plazos, están mucho más enfocadas a la necesidad inmediata de rentar la fuerza de trabajo para continuar su explotación por los capitalistas.

La crisis de la vivienda es una manifestación de una crisis más profunda, es todo el sistema el que hace agua. Las ciudades se han convertido en monstruos que ya no sirven a ningún interés social, que son meros objetos de pillaje para los especuladores. Es la crisis de la producción industrial, del capitalismo, del mercado, de las relaciones internacionales, de la cultura, de las ideologías, de las escuelas de valores.

La idea de cambiar la ciudad sin cambiar la sociedad no pasa de ser una ilusión, una utopía. Para transformar la sociedad es necesario tomar conciencia de la situación y actuar sobre muchos factores relevantes. Si sólo existen viviendas de clase, suprimiremos las clases.

Discriminació de la dona, 1977

Serigrafies sobre acetat i plàstic

50,5 x 75,4 cm i 75,4 x 50,5 cm

25 exemplars numerats i signats

[p. 107-113]

Llibre

Impressió tipogràfica sobre paper

24,8 x 15,7 cm

100 exemplars

Treball crític que aborda la situació de la dona, a qui la societat assigna un rol en l'entorn familiar i de la llar, abocada sempre a ocupar els llocs subalterns. Si bé aquesta mena de denúncia està implícita en totes les obres d'Eulàlia Grau, les imatges mostren de forma directa i amb gran cruesa la frustració, la fatiga, el sotmetiment i el desànim de les dones. La desigualtat davant de l'home no es manifesta només en l'entorn domèstic, laboral i en la vida quotidiana, sinó que s'exerceix en tots els nivells, inclòs el context legal i jurídic.

DiSCriminAgCió

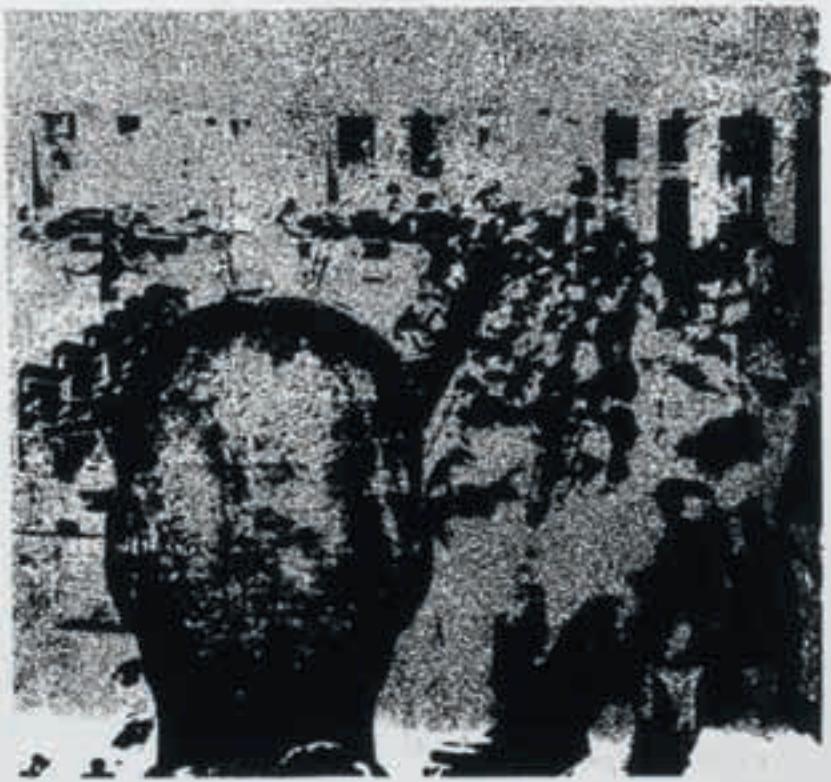
D'eD'e
- - -
D'eD'e

dogfá
- - -
191917

EULÀLIA

11/25 EULÀLIA













• 75 000 000 — 100 000 000

I ~ GENERAL

2 ~ ALEMANIA

QUADRILLAGE III mundo

EULÀLLA 1979

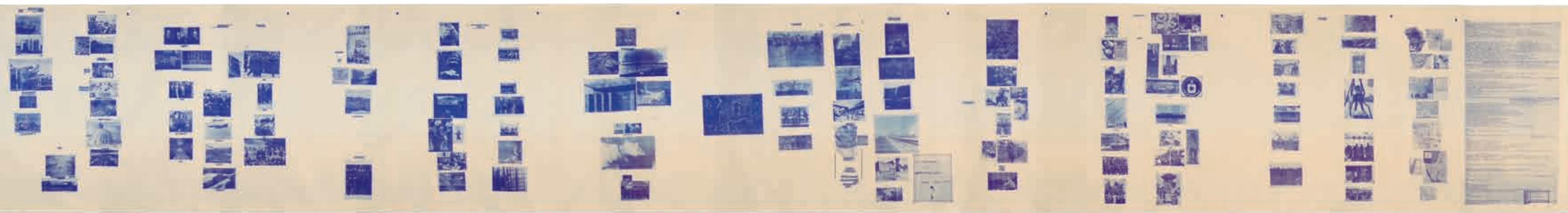
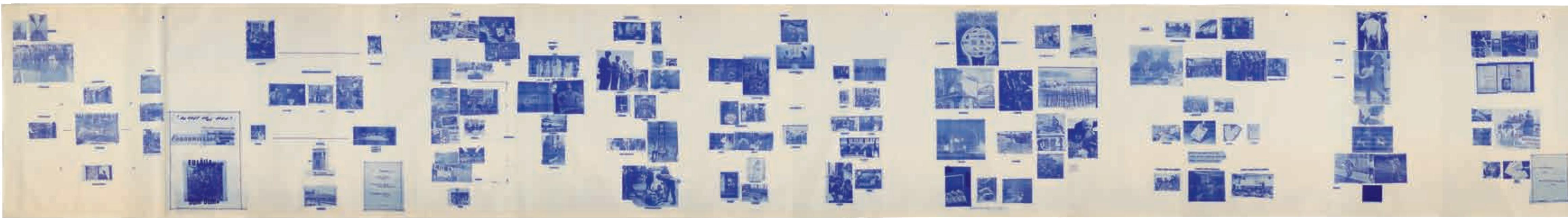
AL

DUM-DUM

El cost de la vida, 1977-1979

Cartell
Cianotip
110 x 1.580 cm

Quadrillage o cartografia comparativa dels tres estadis del capitalisme: el protocapitalisme, propi de països com Espanya, Itàlia o França; el postcapitalisme d'Alemanya; i el precapitalisme del Tercer Món. L'estudi detalla les característiques de cada situació socioeconòmica, la seva manera de desenvolupar-se i els seus sistemes de perpetuació. També planteja les formes de control i domini que els són propis. El control s'exerceix amb més o menys subtilesa, però està present en tots els sistemes i sempre legitimat per la societat.



Les Setrilleres, 1978

Instal·lació

Intervenció fruit d'una col·laboració d'Eulàlia Grau amb Francesc Abad i Antoni Miralda que tenia per objecte el Monumento a los Caídos de Terrassa, conegut amb el sobrenom de *Les Setrilleres*. Consistia en un muntatge fotogràfic de la imatge del monument a gran escala, i incloïa un audiovisual i documentació gràfica, enquestes i un espai lúdic on el públic podia plantejar propostes i expressar les seves opinions. Els artistes el van definir com una reflexió sobre la història recent del país a partir d'ícones i símbols utilitzats pel poder, i per fer de mitjancer en la consciència col·lectiva amb una intervenció social pretesament local.



Occitània i Països Catalans, 1978

Catàleg

Impressió òffset sobre cartronet

29,5 x 21 cm

[p. 124-125]

Casset transferida a arxiu digital

16 min 10 s

Al 1978 la Galerie Gaëtan de Ginebra va convidar Eulàlia Grau a participar en el cicle *Un espace parlé* per fer-hi una peça especialment concebuda per al mitjà telefònic. La contribució d'Eulàlia va consistir en una breu exposició, en diversos idiomes, de la història, composició i situació actual de les nacions occitana i catalana, i en la inclusió de cançons de cantautors com Josiana, Maria del Mar Bonet, Teresa Rebull i grups com Al Tall. El projecte transformava un espai visual fictici en una representació verbal. El resultat es va compilar en una publicació que reproduïa el que hauria pogut ser la coberta del vinil i recollia les transcripcions escrites de les intervencions.





第二部分

CONSIDERATION OF THE PRACTICALITY OF THE
PROPOSED TESTS FOR DETERMINING THE
EFFECTIVENESS OF THE VARIOUS TYPES OF
FIRE-PROTECTION EQUIPMENT.

八百四十一

*- a project which is a series of discussions on how
we can better support our people - the communities - in
the development process. Our members are all of the
various types of local NGOs that have been involved
in the development process. Their members consist
of people who have been involved in the development
process.*

1996-2002-го года. Помимо этого в 2002 году в Краснодарском крае было создано 100 новых рабочих мест.

the 1990s, the number of people with disabilities increased by 1.5 million, or 10 percent, while the total population increased by only 1.2 percent.

www.sagepub.com/journals/submit

EULÀLIA BARCELONA

8'20"

L'espace Occitano-Catalan est la conjonction des pays Occitans—Occitanie — et des pays Catalans.

L'extension territoriale de cet espace est de l'ordre de 260.000 km² et le nombre d'habitants dépasse de beaucoup les 23 millions.

Il y a 750 ans, que, du 11 au 13 septembre 1213, eut lieu en Occitanie la bataille de Muret. Elle se solda par une défaite au cours de laquelle les troupes des Croisés français, conduites par Simon de Montfort, vainquirent les troupes des coalisés occitans, catalans et aragonais commandées par Pierre I.

Le roi mourut sur le champ de bataille.

LLENGUADOC

La comunitat Catalano-Occitana que vesià lo jorn s'afondra. D'aquel'ora'n davant, inexorablement, la casa de Barcelona va perdre son influència al sud de las antics Gàllias.

D'aquí a vengut la "naissença" de Catalunia y dels pais Catalans, mantenent de fach sa libertat fins al 1714.

Mentre, Occitanie pauc va pauc va passant jos lo poder, las costums e la llengua dels francimands que s'aproprièron de sus Terras.

Avalida, demoraba com una possibilitat de l'història que no aguèt fortuna.

BARCELONES

Occitanie que s'estén des dels Alps al Pirineu i de l'Atlantic al Mediterrani compren : La Gascunya, El Llemosí, L'Alvernia, La Guiena, El Lenguadoc, El Delfinat i la Provença. Quasi un terç de la superficie de l'Estat francés, als quals encara s'ha d'afegeir la Vall d'Aran, dins els límits de l'Estat espanyol, i les Altes Valls piemonteses dins l'Estat italià. En total 192.000 quilometres quadrats per a una població de 13 millions d'habitants, la qual cosa fa que la nació occitana sigui la més important "minoria" dels pobles no reconeguts oficialment.

Per part Catalana, compren : El Principat (Catalunya Nord i Catalunya Sud incloses les Marques de Ponent), El Principat d'Andorra, el País Valencià, Les Illes Balears i Pitiuses i la ciutat de l'Alguer.

Afinitat ètnica entre catalans i occitans, afinitat que es paleja en la similitud de la llengua, en els cognoms dels homes, en els noms de les ciutats, dels rius, de les muntanyes...

VALENCIA

Cap obstacle geogràfic no enturbia els moviments entre ambdues zones. Els Pirineus només resulten una barrera infranquejable en la seua àrea central. Tot i en els hiverns més freds, al cantó mediterrani no ha representat mai cap nosa el pas dels corrents migratoris.

Els nusos entre catalans i occitans es perdren en el més pregon de la història, comuns contactes amb els grecs, profunda romanització, dominació conjunta pels visigots i finalment un fet cabdal i que fon l'origen d'una diferenciació més marcada del poble català amb la resta dels pobles hispànics : la invasió dels alarbs.

MALLORQUI

Dos pobles que un dia havien tingut una història comuna i desde les primeries del segle XIII s'han vist forçats a mantenir uns destins divergents: els seus parlars proscrits i perseguits i la continuada influència del francès damunt l'occità i del castellà damunt el català, i que encara avui conserven unes llengües que son bessones.

Orden público, 1978

Public Order, 1978

Cartell

Impressió ôffset sobre paper

88,5 x 63,5 cm

[p. 127]

Orden público, 1978

Llibre

Impressió tipogràfica sobre paper

25 x 15,7 cm

100 exemplars

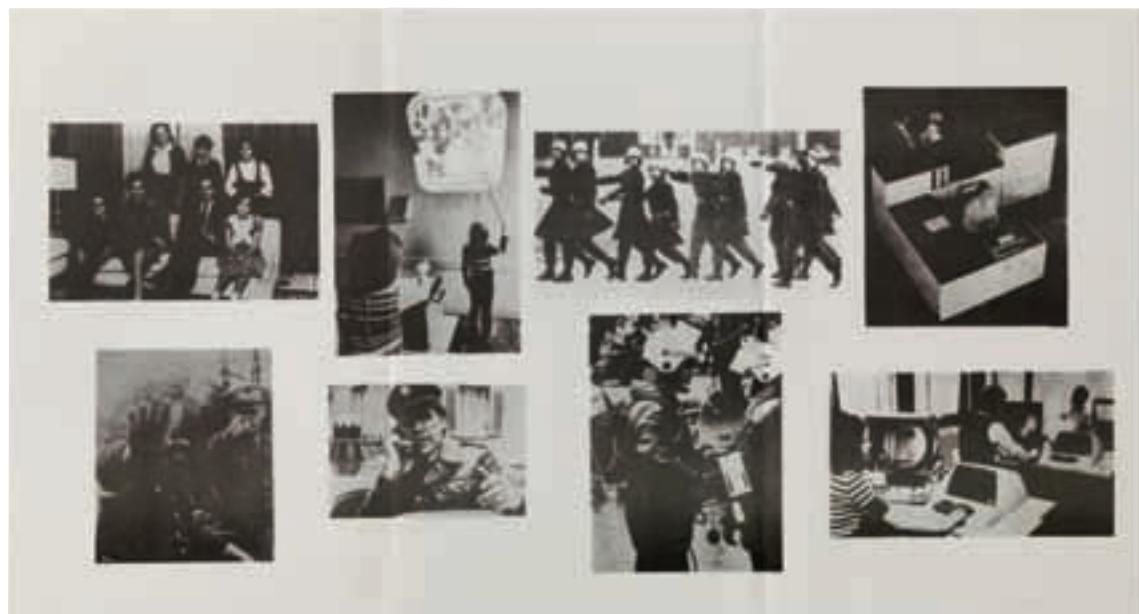
[p. 128-129]

Qüestionament i reflexió sobre els elements bàsics que la societat utilitza per mantenir el que s'entén per *ordre públic*. Eulàlia Grau presenta tant les formes emmascarades de control, que es canalitzen a través dels mitjans de comunicació, la família i l'escola, com aquelles en què les institucions legitimades per exercir-lo (policia, exèrcit, determinats usos de la tecnologia) fan servir la violència explícita i indissimulada.

EULALIA



PUBLIC ORDER





Per què?, 1979

Llibre

Serigrafia sobre paper

42 x 15,2 cm

3 exemplars únics i diferents

És un llibre per a nens amb tres versions en què es combinen diversos colors. La proposta va sorgir arran de la invitació de la galeria Remont de Varsòvia, que al 1979 va organitzar *Other Child Book*, promogut pel cineasta i editor Henryk Gajewski. El projecte invitava a presentar tres treballs en forma de llibre, en què es tractaven temes com la guerra, la violència, el diners i el sexe des de la perspectiva infantil. Eulàlia Grau va fer un llibre a partir de fragments de còmics, als quals va afegir preguntes formulades per nens.

PER A SEPARAR

PER QUÈ ?

• EULÀLIA

1979







pero que no tienen querido?

que son los que quieren?
que que poseen a lo grande, lo grande
que las personas que tienen quieren?
que sus amigos, lo que quieren a los
que quieren?

que no es de momento?

que que lo que tienen que quieren?
que que tienen que tenerlos en cada
que tienen?

que todo lo que tienen?

que es creer en lo que tienen, que
que

que que desean que no tienen?

que que quieren que tienen, que
que tienen, que tienen?
que important que tener que tienen que
que tienen?

que quieren tener?

Flic-Story. Historia de detectives, 1979

Cartell

Impressió òffset sobre paper

79,5 x 44,5 cm

Cartell que il·lustra la captura de Jacques Mesrine. Es basa en la història real d'aquest delinqüent fugitiu, controvertit per la seva denúncia al sistema i per la seva activitat criminal. Perseguit durant molt temps per la policia francesa, Mesrine va arribar a convertir-se en l'«ennemi public numéro un». Va ser finalment acorralat i cosit a trets pels gendarmes.

FLIC STORY

« nous avons tiré jusqu'à ce qu'il ne bouge plus »

« Mesrine possède un problème à la police »

Qui subtilise le tire des policiers, et en particulier celui du Commissaire Brossard, sortant de la BMW, le corps déchiqueté de Jacques Mesrine ?

POLICE

« Mesrine possède un problème à la police »

Il est évidemment que les policiers ont « exposé » le cadavre de Jacques Mesrine pendant plus d'une heure. Pour l'exemple.

MESRINE

Après
la grande bagarre

A chacun son ennemi
public n° 1.

ENEMIGO PÚBLICO N.º 1

ELLE 79

Desarmament – Desenvolupament, 1979

Cartell

Impressió ôffset sobre paper

88 x 59,5 cm

Cartell que evidencia la contradicció entre els acords de pau signats pels governants, que se segellen amb encaixades de mans, i el rerefons autèntic de les decisions polítiques. En aquest treball es posa de manifest que, tot i el compromís de limitar la producció armamentística, el president dels Estats Units Jimmy Carter incrementava el 1979 el pressupost de Defensa del seu país un 9,4% respecte a l'any anterior.

CARTER ha demandat \$125.600.000.000 per la Defensa aquest any '79
CARTER required \$125.600.000.000 for the 1979 US Defence budget

• Es un 25% més que el del '78
• It's a 25% plus increase over last '78



CARTER ha demandat \$125.600.000.000 per la Defensa aquest any '79
CARTER required \$125.600.000.000 for the 1979 US Defence budget

• Es un 9% més que el del '78
• That is a 9% more than last '78

Revista *Canigó*, 1982, 1983

Canigó, núm. 752

6 de març de 1982

Impressió ôffset sobre paper

27 x 20,5 cm

Canigó, núm. 804

5 de març de 1983

Impressió ôffset sobre paper

27 x 20,5 cm

Amb motiu de la celebració del dia de la dona, la revista *Canigó* va convidar Eulàlia Grau dos anys consecutius (1982 i 1983) a dissenyar la imatge de la portada d'aquell dia. En els dos casos va presentar imatges de nens i nenes en què es contraposaven els rols i expectatives que la societat els assignava segons el gènere al qual pertanyien.

canigó

newspaper independent dels països catalans
8 març 1982, any XXXII, n.º 752/500 pgs.

Acte contra la tortura
a Barcelona
L'Estatut de Benicàssim
no agrada ningú



DIA DE LA DONA

canigó

newspaper independent dels països catalans
8 març 1982, any XXXII, n.º 754/520 pgs.

Afer Rumasa:
No estem per
romanços,
senyor Ruiz



Kommentar, 1982

Serigrafies sobre paper

50 x 34,5 cm

Edició de 3 exemplars i 3 cobertes diferents

[p. 141-145]

Revista *Doc(k)s*, núm. 54

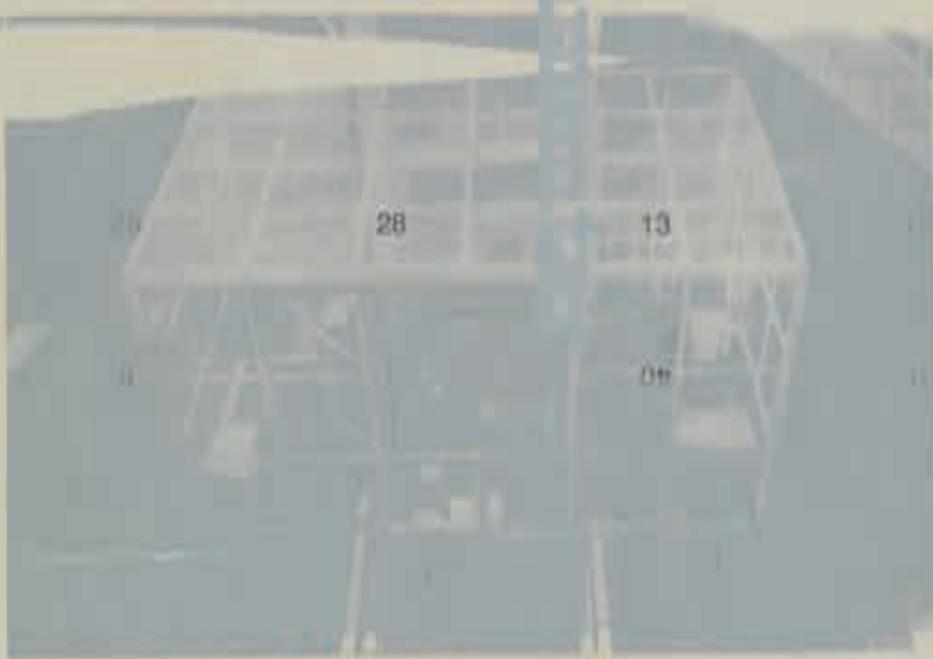
Primavera de 1983

Impressió òffset sobre paper

20,5 x 18,5 cm

Treball originalment publicat a la revista alemanya *Doc(k)s*. La contraposició de diverses fotografies obre una reflexió sobre les presons. A la part inferior, hi ha imatges d'aquells que han comès un delicte i han estat castigats amb la retirada de la llibertat. A la part superior, els que en supervisen la reclusió i obliguen a complir la pena. Tots tenen un tret comú: presoners i vigilants estan rere reixes.

- Komis



EULALIA 1982



13

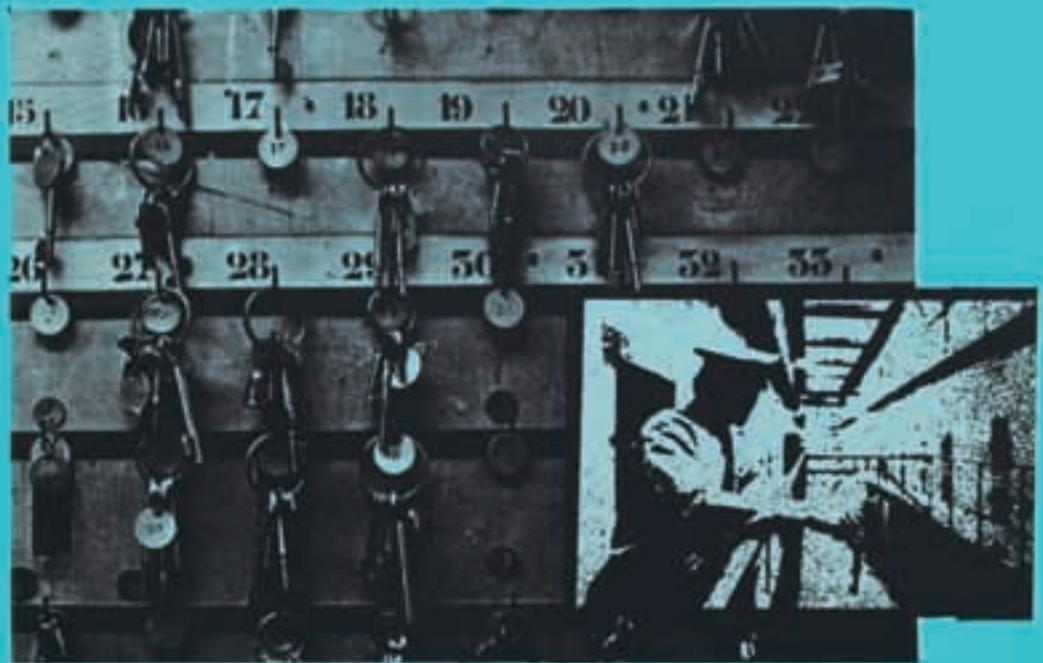
20

21

30









Klara, 1983-1984

Instal·lació

Doble projecció de diapositives i àudio

Jacques-Bénigne Bossuet, panegíric funerari, s. XVI,

11 min 45 s

Anònim, missa de Tournai, s. XIV, 18 min 40 s

Dimensions variables

Collage fotogràfic

165 x 126 cm

[p. 147]

L'obra explora el significat que la societat atorga a la mort. Mostra les fotografies en color de sis cementiris de la Leinenstrasse al sud de Berlín, i el recorregut imaginari en blanc i negre d'una dona, Klara, la làpida de la qual ja està preparada per al moment en què se l'hagi d'enterrar al costat del marit. La instal·lació es completa amb la lectura d'un panegíric funerari del clergue Jacques-Bénigne Bossuet (1627-1704) i amb la missa de Tournai, una composició polifònica anònima del segle XIV.



Me gustaría morir en un lugar donde nadie me viera. María, 2011-2012

Instal·lació

Tècnica i dimensions variables

El títol prové d'una frase pronunciada per la protagonista d'aquesta peça: María, una dona sense sostre que deambula per la ciutat de Barcelona. Eulàlia Grau en captura fotogràficament el dia a dia al carrer, les rutines, alhora que contraposa aquestes instantànies amb diversos muntatges satírics apareguts a internet relacionats amb cèlebres casos de corrupció política i financera.







Biografia i bibliografia (selecció)

Eulàlia Grau
(Terrassa, 1946; viu a Barcelona)

Exposicions individuals

1974

Eulàlia. Etnografia (Pinturas 73), Sala Vinçon, Barcelona, 8-22 de gener

Eulàlia. Etnografia 2, Galería Buades, Madrid, 18 de novembre – mitjans de desembre

1975

Crossword puzzle 16 (Etnografía 2), Casa de Damas, Sevilla, abril

1976

Eulàlia. La cultura de la mort (Pintures 75), Sala Vinçon, Barcelona, 20 d'abril – 8 de maig

Eulàlia. La cultura de la muerte (Pinturas 75), Studio Levi, Madrid, 4-30 de juny

... *Inventemos también nosotros... Activitats*, Galeria G, Barcelona, 6-23 d'octubre

1977

Eulàlia, ... Inventemos también nosotros..., Espai Tres – Acadèmia de Belles Arts de Sabadell, 1-17 de gener

Eulàlia, ... Inventemos también nosotros...

Vivendas (Pintures 76), Xiris Centre d'Art, Tarragona, 23 d'abril – 12 de maig

1978

Eulàlia. Occitània i Països Catalans (Un espace parlé), Galerie Gaëtan, Ginebra, Suïssa, 15-21 de gener

Eulàlia. Orden público. Discriminació de la dona (Pintures 77 i 78), Espai Tres – Acadèmia de Belles Arts de Sabadell, 1-15 de juny

Eulàlia 1978. Orden público. Discriminació de la dona, Sala d'exposicions del Centre de Lectura de Reus, Tarragona, 7-18 d'octubre

1979

Eulàlia. Pintures del 76 i del 77, Departament de Plàstica de l'Escola Universitària de Formació del Professorat d'EGB, Universitat Autònoma de

Barcelona, Bellaterra, 26 de març – 20 d'abril

Eulàlia. Discriminació de la dona 77, Galeria

Ciento, Barcelona, 17 de desembre de 1979 – 5 de gener de 1980

1980

Eulàlia. Discriminació de la dona, Llibreria de la Rambla, Tarragona, 8-21 de març

Eulàlia. Discriminació de la dona, Espaço N.O., Porto Alegre, Brasil, 7-25 de juliol

Eulàlia. El cost de la vida, debat per al Centro Histórico Social: «Represión 10 Mayo 1937», Barcelona, 1980

Eulàlia 77-79. El cost de la vida, Escola-Taller d'Art de Reus, Tarragona, 9-24 de maig

Eulàlia. El cost de la vida, Fàbrica Lavis, Barcelona, maig

Eulàlia del 77 al 79. El cost de la vida, Espai B5-125 del Departament d'Art de la Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 15-24 de maig

Eulàlia. The price of life, 1977-79, Conway Hall, Londres, Regne Unit, 2-25 de desembre

1981

Eulàlia. The price of life, 1977-79, First of May Bookshop, Edimburg, Escòcia, Regne Unit, gener

1983

Eulàlia. El coste de la vida 77-79, Espacio Alternativo «P», Madrid, 27 de setembre – 15 d'octubre

1984

Eulàlia: Discriminació de la dona – Klara – Kommentar, Werkstatt-Galerie, Munic, Alemanya, 4-30 de juliol

1985

Eulàlia. Klara, Plan B, Tòquio, el Japó

1986

Eulàlia. Etnografia, 1985-86, dins el cicle Càtxex 86, Sala Moncunill, Amics de les Arts i Joventuts Musicals, Terrassa, 18 de desembre de 1986 – 6 de gener de 1987

2006

Eulàlia Grau, Galleria d'Arte Moderna Alba, Ferrara, Itàlia, 18-23 de desembre

2009

Eulàlia Grau, Galleria d'Arte Moderna Alba, Ferrara, Itàlia, 12-18 de setembre

2013	<i>Eulàlia Grau. Mai no he pintat àngels daurats</i> , Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 8 de febrer – 26 de maig	<i>Fotografia com a art, art com a fotografia. Una antologia de l'escola conceptual triada pel Fotofòrum de Kassel</i> , Fundació Joan Miró, Barcelona, 17 d'octubre – 18 de novembre. Itinerà per diverses seus fins a la Documenta de Kassel el 1982 <i>Other Child Book</i> , galeria Remont, Varsòvia, Polònia, 6 de maig – 3 de juny
	Exposicions col·lectives	
1973	<i>Mostra Internacional Tramesa-Postal</i> , dins el Congrés Mundial de la Comunicació 1973, Sala Vinçon, Barcelona, 5-17 de novembre	1980 <i>Cien años de cultura catalana, 1880-1980</i> , Palacio Velázquez, Madrid, juny-octubre
1974	<i>Mostra d'art Realitat</i> , Colegio de Aparejadores de Barcelona, Barcelona, 2-31 de gener	1982 <i>Libros de artistas</i> , Salas Pablo Ruiz Picasso, Madrid, 15 de setembre – 1 de novembre
1976	<i>Amnistia, drets humans i art</i> , Fundació Joan Miró, Barcelona, 27 de setembre – 14 d'octubre	1983 <i>DACOM. Dia de Arte Contemporáneo Malpartida</i> , Museo Vostell, Malpartida, 27 d'agost <i>Fuera de formato</i> , Centro Cultural de la Villa de Madrid, Madrid <i>Seminar on Independent and Open Art</i> , Biblioteca Sztuki-Art Library, Art Museum, Norrköping, Suècia, 3-8 d'octubre <i>Eulàlia Grau / Denise Marika</i> , Galerie Ars Viva, Berlín, Alemanya, 8 d'octubre – 5 de novembre
1977	<i>Exposición colectiva de artistas de la Galería G</i> , Museo Vostell, Malpartida de Cáceres, gener-febrer <i>Eulàlia, Josefina Miralles, Manel Valls</i> , Galerie Gaëtan, Ginebra, Suïssa, març <i>Image Critique (Abad, Eulàlia, Muntadas, Rabascall)</i> , 9è Festival international du cinéma documentaire de Nyon 77, Suïssa, 15-22 d'octubre de 1977 <i>Premières Rencontres internationales d'art contemporain; Parachute, revue d'art contemporain</i> i l'Institut d'art contemporain, Mont-real, Canadà, 3-23 de març; Galerie Nationale du Canada, Ottawa, 5-23 de maig Seventh International Open Encounter Barcelona, CAYC, Fundació Joan Miró, Barcelona, febrer	1984 <i>70-80. Una Col·lecció d'art alternatiu</i> , Sala Fortuny – Sala Hortensi Güell, Centre de Lectura de Reus, Tarragona, 11-29 de maig
1978	<i>Katalanische Kunst des 20. Jahrhunderts</i> , Staatliche Kunsthalle, Berlín, Alemanya, 25 de juny – 23 d'agost <i>Les Setrilleres</i> (Francesc Abad, Eulàlia Grau i Antoni Miralda), les Arts de Terrassa 1978, Museu Tèxtil Biosca, Terrassa, 6-22 d'octubre	1986 <i>Das andere Land, Ausländische Künstler in der Bundesrepublik</i> , Kunsthalle de Berlín. Itinerà per diverses ciutats alemanyes: Bochum, Saarbrücken, Frankfurt, Stuttgart, Munic, Hannover, Ludwigshafen, Bremen, Düsseldorf, Hamburg, del 1986 al 1988
1979	<i>Muestra de Arte Conceptual Catalán</i> , Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza, Eivissa, 24 d'agost – 24 de setembre	1992 <i>Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980</i> , Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 15 de gener – 1 de març
		1994 <i>Ideas & Attitudes. Catalan Conceptual Art 1969 > 1981</i> , Cornerhouse, Manchester, Regne Unit, 30 d'abril – 5 de juny; John Hansard Gallery, University of Southampton, Regne Unit, 2 d'agost – 10 de setembre

- 1998**
La Galeria G, 1975-1978, Centre de Documentació d'Art Contemporani Alexandre Cirici, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, abril-juliol
- 1999**
Fora de camp. Set itineraris per l'audiovisual català dels anys 60 als 90. Metrònom-Fundació Rafael Tous d'Art Contemporani, Barcelona, 9 d'abril – 30 de maig
- 2002**
L'art conceptual espanyol en la col·lecció Rafael Tous, Tecla Sala, l'Hospitalet de Llobregat, Barcelona, 15 de febrer – 28 d'abril
- 2005**
Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Barcelona, 4 de març – 29 de maig
- 2006**
Personaggi in primo piano, Associazione Galleria Centro Storico, Florència, Itàlia, 28 de gener – 8 de febrer
- 2007**
1947-2007 Barcelone, Fondation Marguerite et Aimé Maeght, Saint-Paul de Vence, França, 7 de juliol – 14 de novembre
Dialogues, VIII Biennial of Contemporary Art – The Central exhibition Hall «Manege», Sant Petersburg, Rússia, 4-14 d'agost
La Sala Tres 1972-1979, en la ruta de l'art alternatiu a Catalunya, Museu d'Art de Sabadell, setembre – novembre
A batalla dos xéneros, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 13 de setembre – 9 de desembre
MACBA im/at/al Frankfurter Kunstverein.
Eine Werkauswahl aus der Sammlung des Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt, Alemanya, 9 d'octubre de 2007 – 13 de gener de 2008
- 2009**
Il·luminacions. Catalunya visionària, Centre de Cultura Contemporània, Barcelona, 17 de febrer – 17 de maig
Temps com a matèria. Col·lecció MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 15 de maig – 31 d'agost
- 2010**
Art Shanghai, Société des Artistes Indépendants, Xangai, la Xina, 11-16 de maig
Mostra Personale a Tre, Galleria Spazio Officina, Roma, Itàlia, 21-26 de gener
La sombra del habla. Colección MACBA, National Museum of Contemporary Art, Corea, 13 de juliol – 3 d'octubre
Colección 3. De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, desembre de 2010-2013
- 2011**
Modern i present. Canvi de segle a la Col·lecció MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 11 de febrer – 4 de setembre
All I Can See is the Management, Gasworks, Londres, Regne Unit, 7 d'octubre – 11 de desembre
Volum! Obres de les col·leccions de la Fundació "la Caixa" del MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 9 de novembre de 2011 – 23 d'abril de 2012
Museum of Affects, Museum of Contemporary Art Metelkova, Ljubljana, Eslovènia, 26 de novembre de 2011 – gener de 2012
- 2012**
Episodis crítics (1957-2011). Col·lecció MACBA.
L'art de la primera globalització, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 8 de novembre de 2012 – 2013
- Altres**
- La paz es esperada con ansiedad*, conferència a l'Escola Tècnica Superior de Arquitectura, Cátedra de Dibujo Técnico, Madrid, 12 de desembre de 1974
La cárcel, debat amb Serge Livrozet et al., Semana da Presença Libertaria, Anfiteatro I, Lisboa, Portugal, 4 de juliol de 1978
La cárcel, Ministerio de Cultura, Beca del Centro de Promoción de las Artes Plásticas y de investigación de Nuevas Formas de Expresión (por la realización y creación de nuevas aportaciones a las Artes Plásticas), 1981
Percepción, pensamiento, lenguaje, conferència

a la Universidad Internacional de Andalucía – UNIA, Sevilla, 21 de novembre de 2012

Col·laboracions en publicacions

- Arquitectura*, núm. 204-205 (primer quadrimestre de 1977), p. 65-71
- Black Flag*, vol. V, núm. 8 (maig de 1979)
- Black Flag*, vol. V, núm. 12 (desembre de 1979)
- Canigó. Setmanari independent dels Països Catalans*, any xxix, núm. 752 (6 de març de 1982), portada
- Canigó. Setmanari independent dels Països Catalans*, any xxx, núm. 804 (5 de març de 1983), portada
- Data*, núm. 30 (gener-febrer de 1978), p. 13 i 19
- Doc(k)s*, núm. 54 (primavera de 1983), p. 288-292
- Etnografia*, Galeria Buades, Madrid, 1974
- Nueva Lente* (Especial), núm. 84 (abril de 1979), p. 53
- Nueva Lente*, núm. 27 (maig de 1974), p. 23-36
- Skira Annual*, Suïssa, 1978
- Capmany, Maria Aurèlia: «Safari fotogràfic o simplement gràfic per la selva de les imatges», text de presentació per a l'exposició *Discriminació de la dona*, Galeria Ciento, Barcelona, desembre de 1979
- Carandell, Josep Maria: «Eulalia», *Nueva Lente*, núm. 56 (octubre de 1976), p. 16-17
- : «En torno a los montajes», diari de la Galería Buades, Madrid (desembre de 1974)
- : «“Etnografía” (Pinturas 73) de Eulalia Grau», *Imagen y sonido*, núm. 130 (abril de 1974), p. 10
- Cirici, Alexandre: «Alrededor del arte comprometido», diari de la Galería Buades, Madrid (desembre de 1974)
- : «Arte de los medios alternativos», *Artes plásticas*, núm. 26 (setembre-novembre de 1978), p. 20-24
- : *Imagen y sonido*, núm. 130 (abril de 1974), p. 10
- : «Parada en el camí», catàleg de la Galerie Gaëtan, Ginebra (març de 1977)
- : text de presentació de la Sala Vinçon, Barcelona, gener de 1974
- : «Eulàlia Grau o la descodificació del caos», *Serra d'Or*, núm. 188 (maig de 1975), p. 45-47
- : «Parada en el camí», *Serra d'Or*, núm. 215 (15 d'agost de 1977), p. 43-45
- : «L'art català a Berlín», *Serra d'Or*, núm. 229 (octubre de 1978), p. 19-21
- Combalia, Victoria: «Aktuell översikt av den Katalanska konsten», *Paletten* (març de 1979), p. 8-11
- Combalia, Victoria, Alicia Suárez i Mercè Vidal: «Manifestaciones experimentales y marginales», *Guadalimar* (Especial Cataluña), any 3, núm. 27 (desembre de 1977)
- Dols Rusiñol, Joaquim: «La normalización del conceptualismo en Cataluña», *Artes plásticas*, núm. 16 (març-abril de 1977), p. 95-97
- Gaitán Salinas, Carmen i Sara Rivera Martorell: «Discriminació de la dona. La polisemia de las imágenes: un análisis desde el feminismo socialista», *Arte y Políticas de Identidad*, núm. 6, Género y violencia en la era tecnológica. Murcia: Universidad de Murcia (en preparació)

Bibliografia

- Alaminos, Eduardo: «Eulalia: un trabajo radical de la imagen», *Artes plásticas*, núm. 10 (juliol-agost de 1976), p. 51-52
- : «L'arte in Spagna dopo Franco», *Data*, núm. 30 (gener-febrer de 1978)
- Bassas, Assumpta: «Feminismo y arte en Cataluña en las décadas de los sesenta y setenta. Escenas abiertas y esferas de reflexión», *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Madrid: This Side Up (en preparació)
- Basté, Carme: «Safari por la selva de las imágenes», *Mundo Diario*, 20 de desembre de 1979
- Blanch, M. Teresa: «Eulàlia», *Avui* (13 de gener de 1980), p. 23
- Bonet, Juan Manuel: «Imágenes malvadas de Eulalia», *El País* (8 de juny de 1976)
- Borrás, Maria Lluïsa: «Arte en Terrassa», *La Vanguardia* (31 de març de 1987), p. 60

- Gentinetta, Françoise: «Quatre artistes catalans exposent au Festival», *Ouest Lemanique* (17-18 d'octubre de 1977)
- Giralt-Miracle, Daniel: «Les activitats de la Galeria G», *Guadalimar*, any 2, núm. 17 (10 de novembre de 1976), p. 96
- Grandas, Teresa: «Eulàlia Grau: Etnografies de l'ordre públic», *Papers d'Art*, Fundació Espais d'Art Contemporani, núm. 92 (primer semestre de 2007)
- : «Eulàlia, no podien ser àngels ni daurats», *Eulàlia Grau. Mai no he pintat àngels daurats*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 2013 (cat. exp.)
- Iglésias del Marquet, Josep: «Eulàlia, Galeria Ciento», *Diari de Barcelona* (5 de gener de 1980), p. 25
- Mantecón Moreno, Marta: «Mujeres, feminismos y género en España», *Exit Express, Revista de Información y Debate sobre Arte Actual*, núm. 58 (abril-maig de 2011), p. 14-29
- Mendini, Alessandro: «Idee in letargo», *Casabella*, núm. 403 (juliol de 1975), p. 4-5
- Moure, Gloria: «Considérations sur l'inévitable choix de voies alternatives», *Skira Annual*, Ginebra, 1978
- Objectes relacionals. Col·lecció MACBA 2002-2007*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 2009, p. 140-141
- Pagès, Xon: «Enquesta sobre el divorci», *Canigó. Setmanari independent dels Països Catalans*, any xxviii, núm. 737 (21 de novembre de 1981), p. 14-17
- Parcerisas, Pilar: *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos: entorno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Akal, 2007, p. 272-276, 340
- Picazo, Glòria: «De Portentis», catàleg de l'exposició *Eulàlia. Etnografía, 1985-86*. Terrassa: Amics de les Arts i Joventuts Musicals, 1986
- Queralt, Rosa: «Eulàlia», *Triunfo*, núm. 884 (3-9 de gener de 1980), p. 8
- Renko, J.-P.: «Trois espagnols non conformistes», *Tribune de Genève* (23 de març de 1977)
- : «Des artistes ont ouvert un dialogue "différent" au Festival de Nyon», *Tribune de Genève* (21 d'octubre de 1977)
- Rosés, Assumpta: «Eulàlia», text de presentació per a l'exposició *El cost de la vida*, Escola-Taller d'Art de Reus, 1980
- Serrano, Carlos: «Una conferencia titulada "Kitsch Colle"», diari de la Galería Buades, Madrid (desembre de 1974)
- : «Una conferencia titulada "Kitsch Colle"», *Nueva Lente*, núm. 27 (maig de 1974), p. 23-36
- Suárez, Alicia i Mercè Vidal: «La cultura de la mort», *Serra d'Or*, núm. 201 (juny de 1976), p. 53-54
- Tejeda, Isabel: «Prácticas artísticas y feminismos en los años 70», *De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, novembre de 2011, p. 95-111
- Valdeolmos, M. Carmen: «El cost de la vida», text de presentació per a l'exposició *El cost de la vida*, Escola-Taller d'Art de Reus, 1980

Textos en castellano

Presentación

La historiografía reciente ha identificado el conceptualismo con determinadas formas de hacer arte. Se trata de un arte que utiliza materiales, contenidos y formas que huyen de las convenciones artísticas de las generaciones anteriores. El MACBA ha resituado la obra de unos artistas que, desde la década de los sesenta hasta mediados de los ochenta, han tenido una producción intensa, innovadora, crítica y que ha sabido hablar de tú a tú con el arte de los principales centros de la creatividad mundial. Dentro de este contexto, Eulàlia Grau es una figura emblemática, aunque deslocalizada. Es emblemática porque sitúa su voz como pionera de la primera generación de luchadoras desde su condición de mujer. Y deslocalizada porque tan solo hace poco hemos aprendido a apreciar nuevamente este tipo de arte, que nació y se ha mantenido en las periferias institucionales y académicas.

Además de luchar por los derechos civiles, este arte transforma el papel social de la mujer y denuncia su discriminación. Hace cincuenta años el mundo del arte se reducía al centro de Europa y a los Estados Unidos y solo una minoría de especialistas tenía en cuenta lo que pasaba en la Europa subpirénaica, en los países del Este y en América del Sur. En términos generales la producción artística ibérica adquiere carta de existencia en relación con los centros de decisión y poder a raíz de la entrada de España y Portugal en la Unión Europea en 1986. África se abre al mundo con la exposición *Magiciens de la terre*, que se presenta en el Centre Pompidou en 1989; y América del Sur no se da a conocer hasta los años noventa.

El feminismo es una de las fuerzas que coinciden en muchas de estas manifestaciones artísticas emergentes. Pero es sobre todo a partir de la muerte de Franco en 1975 cuando toma cuerpo como movimiento en sí mismo. En Cataluña se alía con la lucha obrera, la búsqueda del cambio democrático y la liberación sexual. El feminismo contribuirá a ampliar los métodos de representación y la manera de percibir el arte. Lejos de la ortodoxia que define el arte conceptual, la obra de Eulàlia Grau está fuertemente enraizada en los movimientos más combativos de la vanguardia de principios del siglo xx, etapa en la que los artistas se proponían cambiar el mundo en vez de solo representarlo o embellecerlo.

Las técnicas del fotomontaje dadaísta y la actitud del artista como individuo que observa, que da voz a quien no la tiene y que denuncia, conectan a Eulàlia Grau con la huella de John Heartfield, George Grosz y Raoul Hausmann. El arte de Eulàlia Grau, como el de estos tres artistas berlineses, se nutre de la materia visual de la prensa, el medio de comunicación de masas por excelencia. La artista detecta, como una editora de contenidos, el control que hay detrás de los mensajes de un sistema represor. El circuito del arte, minoritario pero libre, le permite abrir una vía paralela para expresar las incoherencias y las contradicciones de la sociedad. Para Eulàlia Grau la contribución ética prima sobre la estética. En medio de la profunda crisis económica y política actual, en un momento en que todavía los medios de comunicación de masas y la sobreabundancia de imágenes tienen un papel central en la percepción de los hechos, el mensaje de Eulàlia Grau es de absoluta actualidad.

Quiero agradecer a Eulàlia Grau la implicación y generosidad con que ha abordado este proyecto. También a Teresa Grandas, comisaria de la exposición, y al equipo del Museo por la calidad de su trabajo y su dedicación.

Bartomeu Mari

Director del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)

Eulàlia, no podían ser ni ángeles ni dorados

Teresa Grandas

Cuando en los primeros años setenta Eulàlia Grau inicia sus trabajos, hacia tiempo que las prácticas artísticas habían dejado de ser meros objetos estéticos. La obra de arte como ente autónomo no solo se había puesto en cuestión, sino que se habían dislocado los roles tradicionales del artista y del espectador. Muchos artistas optaron por realizar prácticas entonces entendidas como experimentales que rehuían los soportes tradicionales, si bien esta decisión no fue tanto por la necesidad de llevar a cabo un cambio formal como de reubicar la práctica artística en la sociedad. El arte buscaba asumir su sentido a través de los vínculos con el entorno y la posibilidad de transformarlo. Lo cierto es que muchas de las prácticas que derivaron hacia la reconsideración del hecho artístico lo hicieron por su capacidad de intervenir socialmente. En este sentido, el trabajo de Eulàlia Grau, o Eulàlia, tal como firmó durante muchos años, buscó cuestionar la realidad inmediata desde un posicionamiento ideológico que difícilmente nos puede dejar indiferentes.

Eulàlia presenta su obra como retratos de la realidad circundante. A comienzos de 1978 la revista *Data* organizó el coloquio *L'arte in Spagna dopo Franco*, en el que el crítico Eduardo Alaminos interrogaba a un grupo de artistas sobre el significado de hacer arte en la España de entonces.¹ Entre los participantes, Eulàlia Grau presentó un montaje que incluía imágenes procedentes de la prensa (como era habitual en su obra) y un texto que recogía las bases ideológicas y estratégicas de su trabajo. Las fotografías se utilizaban como elementos de análisis por contraposición: una celebración familiar en un contexto burgués, los obreros fichando en la fábrica, un desfile militar, escenas de maltrato físico y tortura. Un mosaico de situaciones reales aparentemente inconexas, que sin embargo coexisten irracionalmente en nuestro sistema socioeconómico y cultural. Lo que planteaba Eulàlia era una crítica al sistema capitalista, que garantiza su propia subsistencia mediante el control, la represión y la exclusión.

Eulàlia Grau inició sus estudios de Bellas Artes en Barcelona y los abandonó para estudiar cine en la Sala Aixelà, donde tuvo de profesores a Pere Portabella y Alexandre Cirici; conoció a Jacint Esteva y coincidió con Josep Gusí y Antoni Padrós. Posteriormente estudió diseño en la escuela Eina con Cirici, Albert Ràfols-Casamada y José María Carandell; más adelante en Milán colaboró en el estudio de diseño de Ettore Sottsass. Precisamente en un momento en que los artistas investigaban nuevos medios, Eulàlia se decidió por el trabajo artístico² que no experimentaba tanto con nuevos soportes o con las convenciones estéticas como con las iconografías cuyo contenido crítico era muy político.

En todos sus trabajos emplea la fotografía procedente de los medios de comunicación. La fotografía, según Eulàlia, captura, en un contexto de cambio permanente, un fragmento único de la realidad. De este modo extraía y recomponía esta realidad en telas emulsionadas y serigrafías; pero también se servía de medios menos habituales como libros, pósteres o inserciones en revistas, consciente de que tendrían difusión en circuitos alternativos, no solo artísticos, y de que serían accesibles a un público más amplio. La obra de arte había dejado de ser un objeto complaciente ya hacía tiempo, pero en su trabajo se convertía en un radical medio de observación de la realidad, de reflexión y de activismo. Su obra es un testimonio incómodo de la sociedad de su época. Levanta un acta minuciosa de las debilidades, carencias, contradicciones y perversidades del sistema capitalista. No ofrece aparentemente respuestas, sino que espera que el espectador las halle. Eulàlia documenta lo que ve y nos induce a reaccionar. Su trabajo está estrechamente vinculado a una lucha política y social, a la denuncia de un capitalismo que intensifica las diferencias de clase, que utiliza mecanismos de perpetuación no solo de tipo represivo, como la policía, el ejército o la prisión, sino también de tipo persuasivo, que actúan a un nivel más inconsciente pero de forma constante, como la familia, la escuela y los medios de comunicación. En el contexto del Estado español cabe añadir que la dictadura franquista, todavía vi-

gente hasta 1975, dejó el país sin estructuras democráticas y determinó formas generalizadas de control y censura. Este trasfondo permite comprender cómo en el caso de Eulàlia la actividad artística está intrínsecamente ligada a una crítica del sistema que se expresa con trabajos de denuncia radical.

Cuando la verdad miente³

En los años cincuenta en Estados Unidos, y algo más tarde en España, la cultura del consumo repercutió en el entorno doméstico, aparejada a la bonanza económica. En 1951 Marshall McLuhan publicó el libro *The Mechanical Bride. Folk-lore of Industrial Man*, en el que a través de los anuncios publicitarios y de formas de entretenimiento como los tebeos o la ciencia ficción analizaba la nueva narrativa de la sociedad industrial de la época y sus consecuencias. Según el autor, estos medios buscan mantener la vulnerabilidad del público mediante una rutina mental prolongada, especialmente en la publicidad: en el negocio de introducirse en la mente colectiva. McLuhan analizaba la organización de las noticias en la prensa y su orquestación, que lograba agitar o anestesiar las mentes y movilizar los intereses de las personas. Años más tarde Jack el Decorador⁴ se referiría a la publicidad como «el crimen cometido en la conciencia del homo consumidor». ⁵ McLuhan examinó la manipulación de la publicidad por medio de los anuncios, a los que denominaba *vampire dreams*, tras la aparente promesa de felicidad y de libertad de elección que ofrecían. La publicidad rápidamente se percató de que la mujer era el centro de su efectividad y determinó una discriminación perceptiva al crear apetencias, deseos y necesidades sobre ella. Pronto condicionó una estandarización de la vida cotidiana, comenzando por la gran ilusión de la tecnología en el hogar. Y en el caso de la mujer, «[...] la sociedad empieza a asumir que el papel esperable en ella es el de la sumisión y la pasividad voluptuosa». ⁶

Partiendo del ensayo de McLuhan, en 1993 Ellen Lupton presentó *Mechanical Brides. Women and Machines from Home to Office*.⁷

Se trataba de un proyecto que revisaba el lugar central que ocupaban algunos electrodomésticos en la vida norteamericana a la hora de establecer las diferencias culturales entre hombres y mujeres. El modo en que las máquinas –la lavadora y la plancha en el hogar; el teléfono y la máquina de escribir en la oficina– habían sido diseñadas, comercializadas y utilizadas reflejaba lo que presuntamente debían ser las aspiraciones y responsabilidades de las mujeres. Las obligaciones domésticas se contraponían a las oportunidades y expectativas reales. «Con el diseño industrial, las campañas de marketing y los relatos del entretenimiento popular, lo funcional va más allá de la mera utilidad. Como objetos de apego emocional, los dispositivos mecánicos animan las escenas cotidianas y estimulan sentimientos de amor, posibilidad y conexión, pero también de culpa, limitación y aislamiento.»⁸ La «conquista del tiempo libre de la mujer» iba aparejada a una concepción del rol femenino subalterno, plenamente condicionado por el entorno familiar, y a unas expectativas muy limitadas fuera de él. Si la educación comercial actúa en el inconsciente, McLuhan proponía observarla conscientemente, algo que Eulàlia Grau realiza con un gran sentido crítico: «Mis cuadros [...] son como notas, anotaciones, comentarios, observaciones sobre el estado etnográfico, sociológico, moral, cultural, del mundo que me circunda.»⁹ Busca «abrir la posibilidad a una nueva lectura de la realidad» y utilizar el arte como medio de intervención social.

Los primeros trabajos de Eulàlia Grau se titularon *Etnografies* y los presentó en la Sala Vinçon de Barcelona en 1973 y en la Galería Buades de Madrid en 1974. Para su primera exposición realizó un collage en el que incluía su fotografía, con imágenes alrededor y una biografía que narraba los pecados cometidos y sus objetos de consumo habituales. Con los pecados se condenaba ante la Iglesia católica; con los productos comerciales, ante las trampas del sistema. Se trataba de una suerte de confesión o declaración de principios sobre algunos de los temas que constituirían la base de su trabajo: la crítica a la sociedad de consumo, a las formas de poder y a las coartadas que el sistema utiliza para perpetuarlas.

tarse. En las *Etnografies* eligió fotografías que exiliaba de su contexto original y recomponía por contraste o similitud en collages que denuncian esa sociedad que McLuhan consideró vampirizada. Los objetos de consumo, los entornos domésticos burgueses, las representaciones de poder, se contraponen a la violencia, al ejercicio de la fuerza, a las desigualdades y a la injusticia. En este sentido es interesante recordar los montajes realizados poco antes por Martha Rosler en *Bringing the War Home: House Beautiful / In Vietnam* (1967-1972), que constituyen una crítica a la guerra de Vietnam y un amargo comentario al *American way of life*.

Las *Etnografies* también presentan muchos paralelismos con las imágenes del grupo austriaco ZÜND-UP, autores de la serie *Erotische Architektur* (1969), *Information Circus* (1970) y *Warten* (1971). La iconografía paradójica que surge de este retrato etnográfico llamó la atención del diseñador y arquitecto Alessandro Mendini, quien incluyó algunas de sus obras en un artículo de la revista *Casabella*.¹⁰ Por otra parte, en 1974 la artista dio una conferencia en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Se titulaba *La paz es esperada con ansiedad*, como una de las *Etnografies*, que hacía referencia a la protesta vecinal por la prolongación de las obras en la avenida de la Paz en Madrid; pero aludía a la Revolución de los Claveles que en abril de aquel año había provocado la caída de la dictadura salazarista en Portugal, algo que se deseaba que sucediera en España. Las consecuencias de aquel proceso fueron, además de la liberación de los presos políticos de la prisión de Caxias en los días siguientes, principalmente la aceleración del proceso de descolonización de lo que se había dado en llamar el imperio colonial portugués: Angola y Mozambique. Sus obras son comentarios sobre el momento, que se descubren a medida en que avanzamos minuciosamente por ellas. Alexandre Cirici recordaba que había sido necesario que dadá iniciase la asociación entre imágenes fuera de contexto y que más tarde Paolozzi y su grupo propusieran la comparación entre arte y realidad para borrar en lo posible sus fronteras.¹¹ Esa disolución de fronteras es justamente lo que caracteriza la obra de Eulàlia Grau.

Del mono azul al cuello blanco¹²

Cancionero de los hombres verticales y de los hombres horizontales (1975) es un libro inédito en el que Eulàlia trata de las formas de representación de los hombres triunfadores o verticales, y las de los hombres horizontales, perdedores o fracasados. Al poner de relieve determinados atributos simbólicos, caracteriza a las dos tipologías y su pertenencia a clases sociales diferentes. En su artículo «Las andanzas de Jack el Decorador», el segundo de este sagaz detective de lo moderno, Jack visita la sede de la revista *Hogares Modernos* que le ha contratado para que escriba sus crónicas. «En toda la casa se aprecia un riguroso orden jerárquico según el tamaño de la silla y de la mesa. Cuanto más gordas son, más importancia jerárquica tiene el que se sienta allí. [...] Las oficinas son normalísimas, con una tendencia a los tonos claros para comunicar al empleado el grado de optimismo que no le proporciona su sueldo. [...] El departamento de los grafistas está estudiado para que produzcan más y mejor en el menor tiempo posible.» Y concluirá: «Todo es el resultado de la vasta conspiración universal para que unos ganen poco y otros lo ganen todo.»¹³

En un escrito sobre *Cancionero...*, la artista aludía a los dados trucados con los que nos jumamos nuestro destino y terminaba preguntándonos: «I ara digne'm tu: per a qui és l'art?» (Y ahora dime tú, ¿para quién es el arte?). Al preguntarse para quién es el arte cuestionaba al espectador e interpelaba a un público más amplio, a los ciudadanos. Uno de los diseños de portada incluía siluetas de hombres verticales, que recuerdan la serie actual de televisión norteamericana *Mad Men*. La serie se desarrolla en una agencia de publicidad a comienzos de los años sesenta, y el protagonista responde al paradigma del sueño americano: poderoso, triunfador y seguro de sí mismo. Es un creativo de éxito con una sólida posición social y económica, que reside en una *encantadora* casa de un barrio residencial, está *felizmente* casado con una mujer rubia muy *bella* y tiene dos hijos *preciosos*. Su esposa es una *eficaz* madre y ama de casa que le espera pacientemente en el hogar con una copa preparada y una *deliciosa* cena

servida. *Mad Men* se desarrolla en el momento en que la publicidad se consolida como generadora de contenidos y moldeadora de los deseos y necesidades de la sociedad. De ahí el subtítulo *When the truth lies* (Cuando la verdad miente). La presentación de la serie muestra la silueta en negro de un ejecutivo, un hombre vertical, precipitándose al vacío frente a unos edificios cuyas fachadas presentan imágenes publicitarias y eslóganes tales como «Disfruta de lo mejor que te ofrece América» o «El regalo que nunca falla». Este comienzo no oculta la decepción ante las expectativas no satisfechas, y la infelicidad frente a la aparente perfección de la vida doméstica y profesional.

La constatación del fraude de la sociedad del bienestar va estrechamente ligada a la referencia a la muerte en el trabajo de Eulàlia Grau. No es una reflexión vital o personal, sino un análisis de los aparatos represivos inherentes a «los aspectos negativos del sistema económico y social capitalista abocado a unas pautas de muerte y destrucción». ¹⁴ *La cultura de la mort* (1975) trata de la muerte en relación con el poder, y el uso que este hace de la cultura. La obra incluye un conjunto de paneles con secuencias fotográficas de situaciones aparentemente inconexas. Establece, por ejemplo, un paralelismo entre la cacería del búfalo y las persecuciones policiales. En estas obras se presentan los aspectos más duros y crueles de lo cotidiano, de un modo semejante al que emplea Adrian Piper en *Art for the Art-World Surface Pattern* (1976), un trabajo en el que, con la indicación «Not a Performance», entremezcla imágenes, textos y titulares extraídos de los medios de comunicación sobre la guerra, la tortura y la violencia. En ambos casos la indiferencia que mostramos ante situaciones dramáticas y violentas permite cuestionar cómo tipificamos el dolor y qué es lo que logra crear un revulsivo en nosotros. La violencia también subyace en *Me gustaría morir en un lugar donde nadie me vierá. María* (2011-2012), que muestra fotografías del recorrido cotidiano de María, una mujer sin techo de Barcelona, junto con imágenes obtenidas de internet sobre los recientes casos de corrupción.

Un ejemplo que deseamos transmitir¹⁵

«No hay justicia JUSTA. Solo hay justicia de clase

Las leyes defienden los principios que la sociedad como institución impone a los ciudadanos. Y estos principios son el reflejo de los intereses que el poder quiere proteger». ¹⁶

Con motivo de la celebración de la IV Feria Técnica de Maquinaria Textil en Barcelona en octubre de 1968, el subsecretario de Comercio del régimen, J. Y. Ysasi-Yasmendi, declaró: «Dijérase que estas nuevas generaciones de técnicos y comerciantes catalanes, frente al decadente y arriesgado *que inventen ellos* de nuestros años de pesimismo, quieren lanzar al mundo el reto valiente y esperanzado de *inventemos también nosotros*.» Con estas palabras se refería al empresario catalán miembro del Opus Dei Juan Vilá Reyes, que dirigía Matesa (Maquinaria Textil del Norte de España), símbolo del desarrollismo del país. En la primavera de 1969 TVE lo presentó como «un empresario ejemplar» y a Matesa como «un proyecto que resume en sí las virtudes humanas de sacrificio, esfuerzo, riesgo y ambición... un ejemplo que deseamos transmitir». En el verano de ese mismo año se descubrió la desaparición de parte de los fondos obtenidos en créditos del Estado. Vilá Reyes fue acusado de apropiación indebida y condenado a prisión. A pesar de la severidad de los cargos, y de la pena y multa que se le impusieron, fue indultado en 1975. El caso Matesa fue uno de los mayores escándalos empresariales de la época, por su alcance económico y político. A pesar de la implicación de varios ministros y altos cargos del gobierno del Opus Dei, solo se juzgó al empresario. La difusión en prensa de la estafa había sido orquestada por los contrarios a la hegemonía del Opus, que esperaban con ello desbancarlo; sin embargo, lograron únicamente la salida del gobierno de algunos de sus miembros y su sustitución por otros también pertenecientes al Opus Dei. ... *Inventemos también nosotros...* (1976) narra en paralelo la historia de Juan Vilá Reyes y la de Diego Navarro, un obrero de la construc-

ción en paro que el 25 de julio de 1975 participó en una concentración de trabajadores para adherirse al Congrés de Cultura Catalana. Fue herido por la Guardia Civil, pero nunca se conoció al autor ni tampoco quién fue el médico que lo atendió y optó por no extraerle la bala. Posteriormente se le condujo a la prisión de Tarragona, donde al día siguiente fue hallado ahorcado en su celda. Dejaba viuda y cinco hijos. La falta de información y la ausencia de imágenes en la narración sobre Diego Navarro contrastan con la abundante información gráfica relativa a la actividad industrial y social de Juan Vilá Reyes. Este trabajo reúne dos historias diametralmente opuestas en el trato y en la aplicación de la justicia, y construye un retrato polarizado sobre los triunfadores y los perdedores.

En el análisis social de Eulàlia Grau la ciudad es un elemento más que reproduce las diferencias de clase y contribuye al funcionamiento de las formas de producción. *Mínimos y máximos* (1976-1977) investiga las desigualdades sociales de los habitantes de varios barrios de Barcelona a través del libro y del vídeo (filmado por Eugeni Bonet y actualmente no localizado) *Vivendas... vivendas* (1976) y del informe publicado en la revista *Arquitectura. Revista del Colegio de Arquitectos de Madrid* (1977). En este informe Eulàlia escribe: «Las actuales formaciones sociales, para subsistir, han de mantener en funcionamiento todo el aparato económico de producción y de distribución, y mediante los aparatos represivos y educativos del Estado, perpetuar la división clasista del trabajo, la división de la sociedad de clases.» En las viviendas las estructuras de clase se evidencian a través de la distribución del espacio y de sus usos, de los hábitos domésticos, de la decoración o de la calidad de las zonas comunes y particulares. Existen dos tipologías de viviendas, las de las clases dominantes y las de las dominadas. Las casas de barrios obreros apenas cubren los mínimos legales de habitabilidad; las casas burguesas son afirmaciones de poder y de prestigio. En el mismo informe se incluye una reflexión sobre cómo el Estado legisla para garantizar unos mínimos en la estandarización de las condiciones de vida de las clases dominadas, pero no unos

máximos, pues «hacia arriba la libertad solo la limita el presupuesto». La especulación inmobiliaria a través del mercado del suelo y de la vivienda tolera que esos mínimos puedan alterarse llegando incluso a extremos inaceptables. La ciudad es un reflejo de las tensiones del sistema, de la «crisis de la producción industrial, del capitalismo, del mercado, de las relaciones internacionales, de la cultura, de las ideologías, de las escalas de valores». La conclusión de Eulàlia es que el cambio urbano pasa por un cambio social: «Si solo existen viviendas de clase, suprimamos las clases.»¹⁷ La denuncia sobre la situación de la vivienda es una crítica a un sistema social desigual e injusto en el que conviven la precariedad en la vivienda, la especulación inmobiliaria y el urbanismo como forma de saneamiento de zonas marginales o problemáticas. Este trabajo es especialmente interesante desde la perspectiva actual tras la explosión de la burbuja inmobiliaria del Estado español.

La subversión de la comunidad¹⁸

Los mecanismos de dominación social se activan a través de sistemas represivos, que abarcan varios tipos de reclusión, los sistemas judiciales y penitenciarios, el tratamiento de la locura (de ahí el interés por la antipsiquiatría) o la exclusión de una sexualidad alternativa. «Las mujeres, los prisioneros, los soldados en quinta, los enfermos en los hospitales, los homosexuales, han entablado en este momento una lucha específica contra la forma particular de poder, de coacción, de control que sobre ellos se ejerce.»¹⁹ En este sentido, las reivindicaciones feministas en el Estado español durante el franquismo deben entenderse en relación con otros movimientos en lucha de índole social y política. Es a partir de 1975-1976 cuando se produce una eclosión social que da lugar, entre otras manifestaciones, al Año Internacional de la Mujer, a las Jornadas de Liberación de la Mujer y a las Jornades Catalanes de la Dona.

En 1942 el régimen de Franco había aprobado una disposición de ley según la cual en el

momento en que una mujer se casaba no podía trabajar. Entre 1942 y 1978 el código penal consideraba delito conductas específicas de la mujer como el adulterio y el amancebamiento. Sin autorización de su marido una mujer no podía abrir una cuenta bancaria, ni iniciar un negocio, ni tener pasaporte o la patria potestad de sus hijos. En el Estado español no estaba legalizado el uso de píldoras anticonceptivas ni el aborto o el divorcio.²⁰ Pero, tal como rezaban algunos panfletos reivindicativos, la sociedad que prohíbe abortar obliga a hacerlo. Y el papel de la Iglesia en ese sentido fue, y sigue siendo, determinante, pese al hecho de que España es actualmente un estado laico. Sectores de la lucha feminista afirmaban que los métodos de control de la natalidad no eran más que instrumentos para incidir en las relaciones entre hombres y mujeres, aunque también de la sociedad en su conjunto. La crítica a la situación de la mujer forma parte del paisaje de la artista desde sus inicios: la reivindicación feminista está implícita en sus obras. *Discriminació de la dona* (1977) trata abiertamente esta cuestión y es una obra paradigmática en este sentido. En su presentación en la Galería Ciento de Barcelona, Maria Aurèlia Capmany alude al safari fotográfico por la «selva de las imágenes» que emprende Eulàlia.²¹

En el mismo número de la revista *Casabella* de Milán en el que se publicó la *Etnografía* de Eulàlia Grau, la socióloga feminista Polda Fortunati publicaba el artículo «Un' altra casa e' un'altra donna. Analisi del lavoro domestico», en el que reseñaba dos textos fundamentales en la lucha del feminismo. El primero, publicado en un periódico obrero estadounidense por Selma James en 1952, se titulaba «A Woman's Place». ²² James analizaba los mensajes dirigidos a las mujeres en las películas de Hollywood y en los medios de comunicación, que les «suplicaban» que fuesen tan felices como la novia mecánica de McLuhan. Las expectativas femeninas se centraban en el matrimonio y la maternidad, con lo que la mujer soltera se enfrentaba a un código moral opuesto al de las expectativas sociales. La casada, por su parte, atendía a la responsabilidad del hogar, lo que significaba que era confinada en casa y tenía menos opor-

tunidades de socializar. Casi veinte años después, la teórica del feminismo Mariarosa dalla Costa escribía el texto «*Donne e sovversione sociale*» (1972), en el que analizaba el trabajo doméstico, aislado y no asalariado de la mujer, frente al trabajo asalariado, «necesario» y socializado del hombre, así como el papel de adoctrinamiento de la familia. Ambos textos cuestionaban el papel asignado a la mujer en la sociedad occidental y, como Eulàlia con sus obras, impelían a reaccionar. El problema de las mujeres es entendido como un elemento estructural de la problemática social en el ámbito occidental. En el caso de Francia, el grupo Utopie también consideraba el papel alienado de la mujer como un instrumento para perpetuar el modelo represivo de la ideología dominante.²³

Se aceptan. Fotocopia detallada
de un billete falso²⁴

A través de la revista *Utopie. Sociologie de l'urbain* un grupo de arquitectos, urbanistas, sociólogos y pensadores²⁵ reflexionaron sobre la ideología implícita en nuestras formas de vida. A través del análisis del entorno urbano, de la vivienda, pero también del entorno mediático y político, estudiaron la ideología y las consecuencias socioeconómicas y políticas del capitalismo entre 1967 y 1978. En un artículo publicado en 1969, Hubert Tonka, uno de sus integrantes, consideró la ciudad como un espacio represivo donde se hace más evidente la lucha de clases. Su interés no era tanto valorar el entorno físico, sino incidir en el fenómeno de la alienación, la represión y la integración de la vida urbana.²⁶ En este sentido, entraña con un trabajo de casi una década más tarde: *Mínimos y máximos*.

El cost de la vida (1977-1979) es un ejemplo de intervención artística en un entorno ajeno, una intervención social directa. El cartel, que mide más de quince metros de largada, se presentó en varios contextos; quizá el más relevante fue en el exterior de la fábrica de electrodomésticos Lavis de Barcelona en mayo de 1980, con motivo de una huelga de trabajadores.

dores. Se concibió como un *quadrillage*, en el sentido que le dio Foucault en su histórico ensayo *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975) para denominar una cartografía, una red de conexiones de control espacio-temporales. *El cost de la vida* es una narrativa comparada de tres situaciones socioeconómicas y sus consiguientes formas de represión: la llamada sociedad protocapitalista (España, Italia y Francia), la poscapitalista (Alemania) y la precapitalista (Tercer Mundo). En el protocapitalismo o capitalismo discontinuo las formas de persuasión son la familia, la escuela, los medios de comunicación, la Iglesia y los partidos parlamentarios. El aparato represivo está en manos del ejército, la policía, el tribunal, la cárcel y la intervención extranjera. Los grupos no productivos, marginados o lumpen aún a mujeres, niños y viejos con locos, enfermos, parados, homosexuales, alcohólicos y drogadictos. Las multinacionales conviven con los llamados males necesarios que sustentan el equilibrio del terror y la contaminación. En la vida cotidiana destacan la base económica familiar y la integración ideológica que determina la escuela. El poscapitalismo es el modelo de sociedad más avanzado económica y tecnológicamente, en la que la represión se ejerce de forma sutil a través de sus leyes e instituciones. La tecnología industrial y militar ha sido domesticada por la sociedad de consumo. Por último, el precapitalismo corresponde al subdesarrollo, a los países superpoblados con un alto índice de analfabetismo y de dependencia de otros países de economía más avanzada. El modelo de represión actúa con una violencia manifiesta que se ha excluido en los modelos anteriores: campos de concentración, torturas y ejecuciones públicas. La economista María Carmen Valdeolmillos²⁷ analizaba *El cost de la vida* en relación con la difusión seductora y persuasiva de los valores del sistema y su finalidad (insatisfacción, agotamiento, destrucción y muerte), ante los que tal vez solo cabía la revolución de la vida cotidiana. La comparativa de las tres situaciones muestra formas más o menos sofisticadas de un mismo modelo.

Todos frente al espectáculo de un teatro de marionetas²⁸

En 1979 el presidente de los Estados Unidos, Jimmy Carter, solicitó al Congreso un incremento del presupuesto de defensa del 9,4% respecto al año anterior. Uno de sus objetivos electorales había sido la defensa de los derechos humanos, y en el ejercicio de su cargo firmó los acuerdos SALT II (Strategic Arms Limitation Talks). Sin embargo, aumentó el gasto militar de su país. En el cartel *Desarmament - Desenvolupament* (1979), a la fotografía del apretón de manos que sella los acuerdos de paz firmados por los dirigentes de los países desarrollados, se yuxtaponen imágenes del Tercer Mundo y los titulares periodísticos sobre las cifras de inversión en defensa: «Carter ha solicitado 125.600.000.000 dólares para defensa este año 79», «Es un 9,4% más que el de 78». El cartel muestra las contradicciones entre los acuerdos gubernamentales y el trasfondo de las decisiones políticas: un juego de contradicciones del que somos meros títeres.

La inserción «Todos frente al espectáculo de un teatro de marionetas» (1978) en la revista *Nueva Lente* trata de los excesos y las carencias de nuestra sociedad. *Orden público* (1978), por su parte, plantea los mecanismos utilizados por el poder para mantener el orden social. Contrapone el control enmascarado ejercido por los medios de comunicación, la familia y la escuela a la violencia explícita y descarada de las formas *legítimas* del ejercicio de la fuerza por parte de la policía, el ejército o la tecnología. «Es verdad que estamos entrando en sociedades de *control* que ya no son exactamente disciplinarias.»²⁹ Foucault fue uno de los primeros en detectarlo. La seguridad se considera necesaria para hacer perdurar el orden y legitima las medidas persuasorias o coactivas utilizadas. Al apelar a la responsabilidad social y a la convivencia bajo unas normas, cualquier línea de disensión o cuestionamiento, todo lo que se mantenga al margen del «orden», debe ser refutado o abolido. Las pautas de comportamiento que persigue el poder vienen eficazmente marcadas por los medios de comunicación, pero también por las leyes y los espacios de convivencia cotidiana.

Al comenzar este texto aludíamos a los soportes empleados por Eulàlia, quien define su trabajo como *pinturas*. Son retratos que traspasan los límites conceptuales de la obra de arte, pero también los ideológicos. Entre el 2 y el 9 de julio de 1978 tuvo lugar la Semana de Presença Libertária en Lisboa y alrededores. Entre las actividades que se programaron se organizó un debate sobre la prisión en el que intervinieron Serge Livrozet y Eulàlia Grau. Livrozet es un escritor francés interesado en el fenómeno de la delincuencia desde el punto de vista político y económico, que en 1973 había colaborado en la fundación del diario *Libération*. Implicado en diversas luchas sociales, fue encarcelado hasta 1972 y posteriormente escribió el libro *De la prison à la révolte*, con prefacio de su amigo Michel Foucault (Livrozet y Foucault habían fundado en 1972 el CAP o Comité d'Action des Prisonniers, tras la disolución del GIP, Groupe d'Information sur les Prisons).

En este ensayo Livrozet parte de un rechazo del derecho y su vinculación al poder; apela al derecho del delincuente a hablar de la ley. La reflexión que plantea sobre la ley preeisamente está ligada al rechazo que le causa. Concibe la lucha antijudicial y contra el sistema penitenciario como una lucha contra el poder. Por otra parte, también cabe tener en cuenta la relación de Eulàlia con grupos anarquistas y libertarios. Sin militar en la CNT, en los años setenta participó en los debates promovidos por grupos afines. Conoció a Albert Meltzer, un anarcocomunista inglés que desde Londres ayudaba a los presos políticos de Franco. Fue él quien le presentó a Stuart Christie, que había atentado contra Franco en 1964 y que fue encarcelado hasta 1967, año en que consiguió ser liberado tras una fuerte campaña de presión internacional promovida por Meltzer. Ambos fundaron la Anarchist Black Cross (Cruz Negra Anarquista), una asociación contraria a la institución penitenciaria que trabajaba en solidaridad con los presos anarquistas. Impulsaron también el periódico anarquista *Black Flag. Organ of the Anarchist Black Cross*, al que invitaron a Eulàlia en 1979 a realizar dos intervenciones; una fue *Public Order*³⁰ y la otra, *Discriminació de la dona*.³¹ Albert Meltzer le pidió posterior-

mente que participara en dos exposiciones en Londres y en Edimburgo, en las que presentó la obra *The Price of Life (El cost de la vida)*.

Lubricidad acompañada de crueldad refinada³²

En 1979 la galería Remont de Varsovia organizó *Other Child Book*, a partir de una idea del cineasta y editor Henryk Gajewski. En el proyecto varios artistas debían realizar tres trabajos en forma de libro que contribuyeran al proceso de creación de nuevos valores desde la perspectiva mental de la infancia.³³ Eulàlia presentó *Per qué?* (1979), un libro para niños con fragmentos de cómics y tebeos infantiles, en los que destacaba la presencia de temas como la guerra, la violencia, el dinero, así como referencias al poder, a la riqueza y al sexo, a la identificación del dinero con la felicidad y a la exageración de los estereotipos como el del hombre valiente y la mujer abnegada. Incluía también una serie de preguntas manuscritas formuladas por los niños a los mayores, en las que su falta de prejuicios e ingenuidad sorprendía e incomodaba: ¿Por qué hay guerras? ¿Por qué solo hay pobres en las prisiones? ¿Para qué sirve el dinero?

Las publicaciones infantiles eran parte del sistema de transmisión de valores y estaban dirigidas a fomentar unos roles determinados. El ocio infantil servía para transmitir valores que sublimasen la agresividad de los chicos y el papel secundario de las niñas, tanto a través de los juguetes como de los cuentos pensados para ellos. Su entorno estaba concebido para encauzar comportamientos, para dirigirlas. Recordemos los *Juguetes educativos* de Esther Ferrer, en los que subvierte el significado de los juguetes bélicos masculinos al manipularlos e incorporarles penes. En relación con la educación infantil, Foucault consideraba que la pedagogía se articulaba en base a las adaptaciones de los niños a las tareas escolares.³⁴ Y lo entendía como una forma política de adaptación al poder.³⁵ La escuela es una de las arterias vitales de la sociedad, uno de los medios que el sistema utiliza para transmitir una disciplina ideológica, que encubre los estereotipos

discriminatorios, que perpetúa las desigualdades, que «doméstica» y normaliza a los futuros ciudadanos con métodos sancionadores. En la escuela se reproduce una jerarquía que vigila y que la convierte en un espacio de sometimiento. En este sentido Mariarosa dalla Costa ya había insistido en la misión adoctrinadora de la escuela y la consideraba el primer sistema productivo: aquel que, a través de instituciones organizadas y controladas,³⁶ disciplinaba y educaba a los niños de los explotados. La escuela era el fruto de sociedades estratificadas, una estrategia política de integración y de control social.

Eulàlia había iniciado en 1978 un proyecto de investigación sobre las instituciones que no llegó a finalizar: se trataba de una inserción en la publicación *Skira Annual 78*. Desde una visión cultural contrahegemónica analizaba la universidad, los coloquios, las revistas y los libros como cadenas que inmovilizan a las clases más desfavorecidas. Y concluía que la cultura posibilita, sanciona y, en ciertos casos, también excluye. Sin embargo, la sanción no actúa únicamente en el aspecto cultural. Ya hemos visto que tiene consecuencias en otros ámbitos de la sociedad. Pero la sanción como medida de seguridad, de prevención y de protección para la población es aquella que se aplica a los comportamientos que se apartan de la norma ideológica o de la convivencia: concretamente a la delincuencia. El caso de Jacques Mesrine fue muy llamativo en su momento. Se trataba de un delincuente que logró huir de la policía francesa durante mucho tiempo mientras proseguía con sus actividades delictivas. Como es de suponer, Mesrine se convirtió en un problema para la policía, que finalmente logró acorralarle con un gran despliegue de medios tras una intensa persecución. Fue acribillado a balazos y posteriormente se mostró su cadáver como escarnio. *Flic-Story. Historia de detectives* (1979) es un cartel que recoge la captura del llamado «ennemi public numéro un», un personaje controvertido por su enfrentamiento al sistema.

Mínima inversión, máximo rendimiento³⁷

Tal como mostraba *El cost de la vida*, el ejercicio del poder genera la aparición de las jerarquías administrativas, la pirámide burocrática y la policía.³⁸ En una serie de conferencias que dio Michel Foucault en Río de Janeiro en mayo de 1973 bajo el título «La verdad y las formas jurídicas», el autor aludía a la sociedad panóptica de Jeremy Bentham como la base programática y definitoria del poder. El panóptico es la forma de vigilancia que ejerce quien ostenta un poder (llámese maestro de escuela, jefe de oficina, médico, psiquiatra o director de prisión). Foucault considera que las relaciones de poder de nuestra sociedad se basan en la vigilancia, el control y la corrección. Pero matiza que no se realizan mediante la exclusión, sino a través de la fijación del individuo por medio de las instituciones *totales* o de control como la escuela, la fábrica, el psiquiátrico, el hospital, el cuartel y la prisión. Todas ellas utilizan una tecnología disciplinaria cuyo objetivo es «vincular al individuo al proceso de producción, formación o corrección de productores», entendiéndolas como variantes de secuestro.

La publicidad y el consumo también sirven para controlar el tiempo en los países desarrollados; en este sentido se entienden *El cost de la vida* o las *Etnografies*. La exigencia de una universalidad punitiva desarrolla técnicas de vigilancia, de identificación de los individuos, de tipificación de sus gestos y de su actividad; es decir, una tecnología de poder sobre las personas. En la prisión «el poder ni se esconde ni se emmascara, se muestra cínicamente justificado, dentro de una moral que enmarca su ejercicio».³⁹ Sin embargo, el ejercicio que propone Foucault no se circunscribe al contexto penitenciario únicamente, sino que plantea analizar términos como *dominar, dirigir, gobernar, poder, aparato de estado*, etc., que competen al ejercicio de control. El marco de acción política implica la resistencia institucional y la disidencia moral o insumisión.

Foucault analiza el sistema punitivo en el citado ensayo, *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975), donde estudia las transformaciones del sistema penal en el periodo moderno,

a través del suplicio, el castigo, la disciplina y la prisión. La cárcel es un castigo universal donde el aislamiento del condenado tiene muchas semejanzas con el de la mujer en el trabajo doméstico. Es el espacio de reclusión legitimado por la aplicación igualitaria de la ley, en una sociedad desigual.⁴⁰ El estudio de los medios de persuasión y de las formas de punición aparece en el trabajo de Eulàlia desde sus inicios. La definición de la delincuencia, y su aplicación diferenciada según quien sea la persona condenada, no solo estaba directamente tratada en ... *Inventemos también nosotros...* En las *Etnografies* ya se planteaba este tema a través de la tensión, por ejemplo, entre un grupo de mises y uno de delincuentes; o en *La cultura de la mort*, que reflexiona sobre el límite entre la aceptación de las diferentes formas de violencia y el rechazo selectivo según convenciones ideológicas o morales. Eulàlia analiza esa sociedad panóptica que asegura la posición hegemónica del poder y de la autoridad, y que se basa en la disciplina y la vigilancia. «Solo la ficción puede hacer creer que las leyes están hechas para ser respetadas y que la policía y los tribunales están destinados a hacerlas respetar. [...] Todo el mundo sabe que las leyes han sido hechas por unos e impuestas por otros.»⁴¹

En 1981 Eulàlia consiguió una beca del Ministerio de Cultura para realizar un estudio sobre la cárcel. El 29 de enero de 1983 escribió una carta desde Berlín a Marisa Díez de la Fuente, fundadora y directora de la Galería Ciento, en la que hacía referencia a este proyecto e indicaba que lo había empezado en 1977. Su trabajo partía de la premisa de que entender la cárcel era un buen modo de entender la sociedad actual, y así «desenmascarar la violencia en la que vive y prospera una sociedad clasista.» Victor Hugo afirmaba que no se podía conocer bien una sociedad sin haber vivido en sus cárceles. Eulàlia planteaba una aproximación a la cárcel como institución total, desde una perspectiva metodológica, científica y política. La metodología consistía en recopilar información muy detallada y en el contacto con personas relacionadas con la cárcel: ex presos, sociólogos, etc. Y optaba por un esquema de trabajo muy similar al *quadrillage* de *El cost de la vida*. La revista alemana *Doc(k)s* publicó parte de esta reflexión

sobre las prisiones en un trabajo que nuevamente utilizaba la contraposición de imágenes. El sistema carcelario actual establece un castigo generalizado, una suspensión de los derechos basados en un entramado jurídico complejo y articulado científicamente, en aras de una pretendida eficiencia social.

Ni son ángeles, ni son dorados

«Las relaciones de poder son tales que expones un problema y veinte años después sigue siendo algo terrible.»⁴²

Las «pinturas» de Eulàlia son retratos de época. Nos obligan a reflexionar sobre cuáles son los mecanismos en los que se asienta nuestra sociedad, de dónde proceden los valores imperantes y cómo se articulan los sistemas de poder. Desde sus primeras obras han transcurrido cuarenta años y sin embargo buena parte de las situaciones que denuncia siguen vigentes. Un rasgo común de su trabajo es el empeño en desenmascarar la obscenidad de las diferencias que empañan nuestro entorno, la violencia estructural que impregna no solo lo cotidiano, sino también el macrosistema en el que nos hallamos inmersos. Su obra denuncia la instrumentalización de nuestras vidas y de la política, marcadas por los intereses del capital y del mercado. La necesidad de abordar el conflicto social no solo se produce en los primeros años de su trabajo en el contexto dictatorial; se mantiene en la confusa etapa de la transición y de creación de estructuras democráticas; y también en el momento actual en el que es muy patente la desideologización, la indiferencia y la pérdida de valores que han creado un abismo entre la práctica política y las necesidades sociales. La concepción del arte, más allá de las definiciones formales esteticistas, se asimila a una actividad de regeneración crítica, de intervención social y de revulsivo político. La artista cuestiona la noción misma de representación, pues entiende la práctica artística como una práctica relacional, socializadora, que rompe las competencias que tradicionalmente se le atribuían. Enuncia y denuncia la realidad, toma

fragmentos extraídos de los medios de comunicación que «nos la cuentan», y construye redes significantes ante las que no se puede permanecer impasible.

La obra de Eulàlia nos sitúa en la paradoja de tener que «ver» aquello que nos rodea, que estamos mirando pero que no queremos o no podemos percibir. Sus trabajos se insertan en la representación de lo real partiendo de un medio artístico, que hace de transmisor crítico para devolvernos a esa misma realidad de la que partíamos, desenmascarando no solo lo visible sino lo que permanece oculto. El arte se ocupa de la sociedad, pero también la ocupa, y lleva a las últimas consecuencias su capacidad de discernimiento crítico, como instrumento de conocimiento que es. El arte se convierte en un sujeto activo en la práctica política, una forma de activación de la conciencia crítica frente a la precariedad, la injusticia, la desigualdad, el consumismo desenfrenado, el canibalismo financiero. En el contexto de crisis de valores, de crisis social, de fractura económica, de cuestionamiento ideológico como el que estamos viviendo en 2012, resulta especialmente relevante destacar la enorme actualidad del trabajo de Eulàlia y la vigencia de las cuestiones que plantea. La ideologización de su práctica artística se produce por la necesidad de respuesta ante el *quadrillage*, el complejo entramado de formas de persuasión, de represión y de activación del poder establecido. Sus trabajos conllevan un proceso minucioso de investigación, y en ellos se hace visible el conflicto subyacente a las contradicciones del sistema frente a la necesidad de *normalización* que el propio sistema precisa para subsistir. Parafraseando la memoria de una conocida revista de agitación cultural, el trabajo de Eulàlia nace en 1973 *con inquietud y por necesidad*.

¹ *Data*, núm. 30 (enero-febrero de 1978), pp. 8-19. Participaron junto a Eulàlia Grau, Carlos Alcolea, Nacho Criado, Juan Hidalgo, Julia Varela, Eva Lootz, Santiago Serrano, Fernando Uría. El texto aparece titulado como *Il regime capitalista crea ogni giorno situazioni come questa sulla classe operaia* (El régimen capitalista crea cada días situaciones como esta en la clase obrera), 1976. Sin embargo, Eulàlia afirma (2 de octubre de 2012) que tal título no corresponde a ese texto sino a otro trabajo.

² Durante los años setenta y parte de los ochenta Eulàlia desarrolla una gran parte de sus trabajos. A mediados de esa década, tras una larga temporada en Alemania, decide trasladarse a Japón y a China, donde vive durante varios años. A su regreso, a finales de los noventa, no retoma inmediatamente su actividad artística y no es hasta unos años después cuando se decide a reanudarla. Su trabajo utiliza ya la fotografía digital y se centra en el uso de programas informáticos que le permiten manipularla.

³ Subtítulo de la serie televisiva *Mad Men*, que se emite desde 2007 y que en 2012 está en su quinta temporada.

⁴ Alter ego del escritor Manuel Vázquez Montalbán y autor de irónicas crónicas sobre los gustos burgueses y el consumismo para la revista *Hogares Modernos* entre 1969 y 1971.

⁵ Jack el Decorador: «Las andanzas de Jack el Decorador. Jack se apodera de *Hogares Modernos*», *Hogares Modernos*, núm. 35 (1969).

⁶ Marshall McLuhan: *The Mechanical Bride. Folklore of Industrial Man*. Boston: Beacon Press, 1967 (1951), p. 21.

⁷ El proyecto consistía en una exposición y publicación (Nueva York: Cooper-Hewitt National Museum of Design, Smithsonian Institute, Princeton Architectural Press, 1993).

⁸ Marshall McLuhan: *The Mechanical Bride. Folklore of Industrial Man*, p. 7.

⁹ Eulàlia Grau, *Imagen y Sonido*, núm. 130 (abril de 1974), p. 10.

¹⁰ Alessandro Mendini: «Idee in letargo», *Casabella. Rivista di urbanistica, architettura e disegno industriale*, núm. 403 (julio de 1975), pp. 4-5.

¹¹ Texto de presentación de la exposición *Etnografía (Pinturas 73)* en la Sala Vinçon de Barcelona, 8-22 de enero de 1974. Con motivo de la presentación de las *Etnografies* en la Galería Buades se publicó un catálogo en formato de periódico, diseñado por Carlos Serrano, que mezclaba los contenidos habituales de los rotativos con artículos y noticias sobre los trabajos expuestos: «Alrededor del arte comprometido», de Alexandre Cirici; «En torno a los montajes», de José María Carandell; «Una conferencia titulada "Kitsch Colle"», de Carlos Serrano, mezcla de ironía, ficción y realidad, sobre la aportación de Eulàlia a la poética del kitsch y la técnica del collage. También se incluían algunas imágenes de las obras y *Crossword puzzles*.

¹² Título procedente de *Del mono azul al cuello blanco. Transformación social y práctica artística en la era postindustrial*, exposición (de la que hay un catálogo) organizada por la Generalitat Valenciana en 2003.

¹³ Jack el Decorador, op. cit.

¹⁴ Eulàlia Grau: *Fuera de formato*. Madrid: Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1983.

- ¹⁵ En un programa de TVE (primavera de 1969) se aludió a Matesa como empresa ejemplar.
- ¹⁶ Texto de la tarjeta de la invitación de la exposición ... *Inventemos también nosotros...*, Sala Tres, Academia de Bellas Artes de Sabadell, Sabadell, del 1 al 17 de enero de 1977.
- ¹⁷ Citas extraídas del informe «Mínimos y máximos», *Arquitectura. Revista del Colegio de Arquitectos de Madrid*, núm. 204-205, 1977, p. 65.
- ¹⁸ Mariarosa dalla Costa: «Donne e sovversione sociale», *Potere femminile e sovversione sociale*. Padua: Marsilio Editori, 1972. Edición en castellano: «El poder de la mujer», *Las mujeres y la subversión de la comunidad*. Madrid: Siglo xxi, 1975.
- ¹⁹ Gilles Deleuze y Michel Foucault: «Un diálogo sobre el poder», *El Viejo Topo*, núm. 6 (marzo de 1977), p. 23. Edición en francés: «Les intellectuels et le pouvoir», *L'Arc*, núm. 49 (monográfico sobre Deleuze, segundo trimestre de 1972), pp. 3-10.
- ²⁰ Precisamente un número de la revista *Canigó* dedicado al divorcio publicaba imágenes de varios trabajos de Eulalia Grau. Xon Pagès: «Enuesta sobre el divorcio», *Canigó*, núm. 737 (21 de noviembre de 1981). Incluye la serigrafía *El régimen capitalista...* editada por la Galería G, algunas *Etnografías* y una de las serigrafías de *Discriminació de la dona*.
- ²¹ Maria Aurèlia Capmany: «Safari fotogràfic o simplement gràfic per la selva de les imatges», texto escrito para la exposición *Discriminació de la dona*, Galería Ciento (diciembre de 1979).
- ²² Debido a la represión macartista, Selma James lo publicó bajo el pseudónimo de Marie Brandt y Ellen Santori.
- ²³ Isabelle Auricoste y Charles Goldblum: «De la participation des putains. Nature et Culture aux agissements du maquereau capitaliste pour perpétuer la servitude des femmes», *Utopie. Sociologie de l'urbain*, núm. 2-3 (mayo de 1969). La revista *Utopie* nace en 1967 en el momento de eclosión de las pequeñas publicaciones alternativas en los sesenta y setenta, surgidas de la necesidad de crear canales alternativos de comunicación y gracias a la economía de impresión que ofrece el offset. Fueron vehículos esenciales de diseminación de pensamiento al margen de las instituciones oficiales. En este sentido, algunas publicaciones del Estado español como *El Viejo Topo* trataron desde mediados de los setenta las problemáticas relativas al feminismo y la despenalización del aborto. También se hicieron eco de las reivindicaciones de los presos y el movimiento de la antipsiquiatría.
- ²⁴ Cartel de presentación de *Discriminació de la dona* en la Galería Ciento en Barcelona del 17 de diciembre de 1979 al 5 de enero de 1980.
- ²⁵ Entre ellos se cuentan: Jean Aubert, Isabelle Auricoste, Jean Baudrillard, Catherine Cot, Charles Goldblum, Jean-Paul Jungmann, Henri Lefebvre, René Lourau, Antoine Stinco y Hubert Tonka.
- ²⁶ Hubert Tonka: «Critique de l'idéologie urbaine», *Utopie. Sociologie de l'urbain*, núm. 2-3 (mayo de 1969; escrito en julio de 1968).
- ²⁷ María Carmen Valdeolmillos: *El coste de la vida*. Reus: Sala de Lectura, 1980.
- ²⁸ «Todos frente al espectáculo de un teatro de marionetas», inserción de Eulalia Grau en la revista *Nueva Lente*, núm. 84 (abril de 1979), p. 53.
- ²⁹ Conversación entre Toni Negri y Gilles Deleuze en 1990. En Gilles Deleuze: *Conversaciones*. Valencia: Pre-Textos, 1995, p. 13. El original se publicó en *Futur antérieur* (primavera de 1990).
- ³⁰ *Black Flag. Organ of the Anarchist Black Cross*, núm. 8 (mayo de 1979).
- ³¹ *Ibid.*, núm. 12 (diciembre de 1979).
- ³² Una de las definiciones de *Crossword puzzle 16*, Casa de Damas, Sevilla, 1975.
- ³³ Exposición en el Palacio de Cultura y Ciencias de Varsovia (mayo de 1979), en la que participaron más de 250 artistas de 29 países, entre los cuales se cita a Francesc Abad, Eugènia Balcells, Isidoro Valcárcel Medina, Jon Hendricks, Dick Higgins, Robert Filliou y Alison Knowles.
- ³⁴ Michel Foucault: *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa, 1980 (1973) [quinta conferencia].
- ³⁵ Sobre este tema puede consultarse Valentín Galván: «La influencia de Foucault en el ámbito educativo español», *Cuaderno de materiales*, Madrid, 2011.
- ³⁶ Mariarosa dalla Costa, op. cit.
- ³⁷ «Trabajo carcelario: mínima inversión, máximo rendimiento» en Francesc Simó, Pilar Viladegut: «La desolación de los comunes», *El Viejo Topo*, núm. 13 (octubre de 1977), p. 40.
- ³⁸ Michel Foucault: «De los suplicios a las celdas», *Saber y verdad*. Madrid: La Piqueta, 1985.
- ³⁹ Entrevista de Michel Foucault con Gilles Deleuze. «Les intellectuels et le pouvoir», *L'Arc*, núm. 49 (monográfico sobre Deleuze, segundo trimestre de 1972), pp. 3-10.
- ⁴⁰ La revista *El Viejo Topo* trató en diversos números el tema y hay una extensa bibliografía sobre las luchas carcelarias. En España, tras la muerte de Franco se produjo el indulto de los presos políticos, mientras que los presos comunes denunciaron un trato diferencial e iniciaron luchas reivindicativas, como es el caso de la COPEL.
- ⁴¹ Michel Foucault: *Saber y verdad*, op. cit., p. 87.
- ⁴² Declaraciones de la periodista Katherine Boo con motivo de la publicación de su libro *Un maravilloso porvenir*, en *El País semanal*, núm. 1.879 (30 de septiembre de 2012).

Obras

Etnografies, 1972-1974 [pp. 34-71]

Aunque están pensadas como obras independientes, Eulàlia Grau reúne estos trabajos bajo un único nombre: *Etnografies*. La etnografía se basa en un estudio descriptivo de las prácticas de los grupos humanos. Aquí el objeto de investigación es el mundo occidental y los valores del sistema capitalista. A partir de fotografías extraídas de la prensa, la artista construye collages en los que presenta imágenes con asociaciones críticas y comentarios ácidos sobre el consumo, la violencia, el uso del poder y los valores burgueses de la sociedad.

La cultura de la mort, 1975 [pp. 72-79]

Trabajo constituido por serigrafías en las que las imágenes, a modo de friso, contraponen escenas de cacerías, manifestaciones, persecuciones policiales y atracos a bancos. Todas ellas aluden a formas diversas de ejercer el poder, a menudo mediante el uso de la violencia. Eulàlia Grau pone de manifiesto que estas son una sociedad y una cultura enraizadas en la muerte y la destrucción.

Cancionero de los hombres verticales y de los hombres horizontales, 1975 [pp. 80-85]

Libro inédito, presenta un retrato polarizado de la sociedad y de las diferencias de clase. Con fotografías de situaciones y objetos que simbolizan la sociedad de consumo, confronta las imágenes de los hombres triunfadores o verticales (en posición de dominio) con las de los hombres horizontales (perdedores y fracasados). La opulencia, el exceso o el culto a la personalidad de los ganadores contrastan con el sometimiento, la penuria de medios económicos y la ausencia de proyección social de los que no forman parte de la élite.

... Inventemos también nosotros..., 1976 [pp. 86-93]

Inicialmente esta obra se centraba en el relato de Diego Navarro, un obrero andaluz y padre de familia numerosa, que estaba en paro; tras participar en una manifestación, en la que fue herido, ingresó en prisión, donde acabó por suicidarse. La pieza se completó más adelante con la historia de Juan Vilá Reyes, conocido empresario catalán implicado en el fraude de Matesa, que fue encarcelado y posteriormente indultado. Las dos narraciones discurren en paralelo y evidencian la escasez de información e imágenes relativas al primero en contraste con la abundancia de datos y documentación sobre el segundo. El tratamiento que la justicia dio a sus respectivos casos fue también muy distinto.

El règim capitalista crea cada dia situacions com aquesta en la classe obrera, 1976 [pp. 94-97]

En 1976 la Galería G de Barcelona organizó un programa de exposiciones de varios artistas denominado *Activitats*. Eulàlia Grau había presentado la obra ... *Inventemos también nosotros...*, y para la carpeta conmemorativa que se editó en aquella ocasión reprodujo la imagen de la familia de Diego Navarro en su modesto entorno, al lado de una instantánea de la familia Carter (matrimonio e hija) paseando por la calle y rodeados de guardaespaldas.

Mínimos y máximos, 1976-1977 [pp. 98-105]

Proyecto desarrollado con varios soportes, que investiga cómo las desigualdades sociales se reflejan en las viviendas. Analiza las casas de algunos barrios de Barcelona y alrededores en las que la distribución y el uso del espacio, la decoración, la presencia o ausencia de objetos o electrodomésticos revelan condiciones de vida muy diversas. El estudio concluye que hay dos tipologías de viviendas: las de las clases dominantes y las de las dominadas.

Discriminació de la dona, 1977 [pp. 106-113]

Trabajo crítico que aborda la situación de la mujer, a quien la sociedad asigna un rol en el entorno familiar y hogareño, abocada siempre a ocupar los puestos subalternos. Si bien este tipo de denuncia está implícito en todas las obras de Eulàlia Grau, las imágenes muestran de forma directa y con gran crudeza la frustración, la fatiga, el sometimiento y el desaliento de las mujeres. La desigualdad frente al hombre no solo se manifiesta en el entorno doméstico, laboral y en la vida cotidiana, sino que se ejerce a todos los niveles, incluido el contexto legal y jurídico.

El cost de la vida, 1977-1979 [pp. 114-119]

Quadrillage o cartografía comparativa de los tres estadios del capitalismo: el protocapitalismo, propio de países como España, Italia o Francia; el poscapitalismo de Alemania; y el precapitalismo del Tercer Mundo. El estudio detalla las características de cada situación socioeconómica, su forma de desarrollarse y sus sistemas de perpetuación. También plantea las formas de control y dominio que les son propios. El control se ejerce con mayor o menor sutileza, pero está presente en todos los sistemas y siempre legitimado por la sociedad.

Les Setrilleres, 1978 [pp. 120-121]

Intervención fruto de una colaboración de Eulàlia Grau con Francesc Abad y Antoni Miralda que tenía por objeto el Monumento a los Caídos de Terrassa, conocido con el sobrenombre de *Les Setrilleres* (las aceiteras). Consistía en un montaje fotográfico

de la imagen del monumento a gran escala, e incluía un audiovisual y documentación gráfica, encuestas y un espacio lúdico donde el público podía plantear propuestas y expresar sus opiniones. Los artistas lo definieron como una reflexión sobre la historia reciente del país a partir de iconos y símbolos utilizados por el poder, y para mediar en la conciencia colectiva con una intervención social pretendidamente local.

Occitània i Països Catalans, 1978 [pp. 122-125]
En 1978 la Galerie Gaëtan de Ginebra invitó a Eulàlia Grau a participar en el ciclo *Un espace parlé* para realizar una pieza especialmente concebida para el medio telefónico. La contribución de Eulàlia consistió en una breve exposición, en varias lenguas, de la historia, composición y situación actual de la nación occitana y catalana, y en la inclusión de canciones de cantautores como Josiana, Maria del Mar Bonet y Teresa Rebull, y grupos como Al Tall. El proyecto transformaba un espacio visual ficticio en una representación verbal. El resultado fue compilado en una publicación que reproducía lo que habría podido ser la cubierta del vinilo y recogía las transcripciones escritas de las intervenciones.

Orden público, 1978 [pp. 126-129]

Cuestionamiento y reflexión sobre los elementos básicos que la sociedad utiliza para mantener lo que se entiende por *orden público*. Eulàlia Grau presenta tanto las formas enmascaradas de control, que se canalizan a través de los medios de comunicación, la familia y la escuela, como aquellas en las que las instituciones legitimadas para ello (policía, ejército, determinados usos de la tecnología) emplean la violencia explícita e indisolubilizada.

Per què?, 1979 [pp. 130-133]

Libro para niños con tres versiones en los que se combinan varios colores. La propuesta surgió a raíz de la invitación de la galería Remont de Varsòvia, que en 1979 organizó el proyecto *Other Child Book*, promovido por el cineasta y editor Henryk Gajewski. En él invitaba a presentar tres trabajos en forma de libro en los que se trataban temas como la guerra, la violencia, el dinero y el sexo desde la perspectiva infantil. Eulàlia Grau realizó un libro a partir de fragmentos de tebeos, a los que añadió preguntas formuladas por niños.

Flic-Story. Historia de detectives, 1979 [pp. 134-135]
Cartel que ilustra la captura de Jacques Mesrine. Se basa en la historia real de un delincuente fugitivo, controvertido por su denuncia del sistema y por su actividad criminal. Perseguido durante mucho tiempo por la policía francesa,

llegó a convertirse en el «ennemi public numéro un». Mesrine fue finalmente acorralado y acribillado a balazos por los gendarmes.

Desarmament – Desenvolupament, 1979

[pp. 136-137]

Este cartel evidencia la contradicción entre los acuerdos de paz firmados por los gobernantes, que se sellan con apretones de manos, y el auténtico trasfondo de las decisiones políticas. En el trabajo se pone de manifiesto cómo, pese al compromiso de limitar la producción armamentística, el presidente de Estados Unidos Jimmy Carter incrementaba en 1979 el presupuesto de Defensa de su país un 9,4% respecto al año anterior.

Revista Canigó, 1982-1983 [pp. 138-139]

Con motivo de la celebración del día de la mujer, la revista *Canigó* invitó a Eulàlia Grau dos años consecutivos (1982 y 1983) a diseñar la imagen de la portada de aquella fecha. En ambos casos, presentó imágenes de niños y niñas en las que se contraponían los roles y expectativas que la sociedad les asignaba dependiendo de su género.

Kommentar, 1982 [pp. 140-145]

Trabajo originalmente publicado en la revista alemana *Doc(k)s*. La contraposición de varias fotografías abre una reflexión sobre las cárceles. En la parte inferior, se muestran imágenes de aquellos que han cometido un delito y han sido castigados con la supresión de la libertad. En la parte superior, los que supervisan la reclusión y obligan a cumplir la pena. Todos ellos tienen un rasgo en común: presos y vigilantes están detrás de las rejas.

Klara, 1983-1984 [pp. 146-147]

La obra explora el significado que la sociedad otorga a la muerte. Muestra las fotografías en color de seis cementerios de la Leinenstrasse, en el sur de Berlín, y el recorrido imaginario en blanco y negro de una mujer, Klara, cuya lápida ya está preparada para el momento en que ella misma deba ser enterrada junto a su esposo. La instalación se completa con la lectura de un panegírico funerario del clérigo Jacques-Bénigne Bossuet (1627-1704) y con la misa de Tournai, una composición polifónica anónima del siglo XIV.

Me gustaría morir en un lugar donde nadie me vierá. María, 2011-2012 [pp. 148-151]

El título proviene de una frase pronunciada por la protagonista de esta obra: María, una mujer sin techo que deambula por la ciudad de Barcelona. Eulàlia Grau captura fotográficamente su día a día en la calle, sus rutinas, al tiempo que contrapone estas instantáneas con varios montajes satíricos aparecidos en internet relacionados con célebres casos de corrupción política y financiera.

English Texts

Foreword

Recent historiography has identified Conceptualism with certain ways of making art. It is a form of art that uses materials, contents and forms that shun the artistic conventions of previous generations. MACBA has resituated the work of artists who, between the 1960s and the mid-eighties, produced an intense, innovative, critical body of work that dialogues on equal terms with the art of the principal focuses of creativity worldwide. In this context, Eulàlia Grau is an emblematic but delocalised figure. She is emblematic because she was a pioneer of the first generation of women fighting for recognition. And she is delocalized because it is only recently that we have learnt to appreciate once again this type of art that came into being and lives on the institutional and academic fringes.

As well as fighting for civil rights, this art transformed the social role of women and denounced her discrimination. Fifty years ago, the world of art was limited to the centre of Europe and the United States, and only a minority of specialists took into account what was happening in Europe south of the Pyrenees, in Eastern countries and in South America. In general terms, Iberian artistic output began to be acknowledged by centres of power and decision-making when Spain and Portugal joined the European Union in 1986. Africa opened up to the world with the exhibition *Magiciens de la Terre*, which was presented at the Pompidou in 1989, and South American art was not discovered until the 1990s.

Feminism is one of the forces that came together in many of these emerging artistic manifestations. However, it was not until the death of Franco in 1975 that it came into its own as a movement. In Catalonia, it joined forces with the workers' struggle, the pursuit of democratic change and sexual liberation. Feminism contributed to the means of representation and ways of perceiving art. Far from the orthodoxy that defines Conceptual art, the work of Eulàlia Grau is strongly rooted in the most militant avant-garde movements of the early twentieth century, a time when artists set out to change the world instead of merely representing or embellishing it.

Techniques of Dadaist photomontage and the attitude of the artist as an individual who observes, speaks out and gives voice to those who have none associate Eulàlia Grau with the manifestations of John Heartfield, George Grosz and Raoul Hausmann. Her art, like the work of these three Berlin artists, draws on the visual materials of the press, the quintessential mass medium. Like a content publisher, Eulàlia Grau detects the control that lies behind the messages of a repressive system. The art circuit, a minority but free, allows her to blaze a parallel trail that expresses society's incoherencies and contradictions. For Eulàlia Grau, ethics go before aesthetics. In today's major economic and political crisis, at a time when the mass media and the superabundance of images still play a central role in the perception of facts, her message is highly topical.

I would like to thank Eulàlia Grau for the commitment and generosity she has brought to this project. My thanks also to Teresa Grandas, curator of the exhibition, and the Museum's team for the quality of its work and its dedication.

Bartomeu Mari
Director of the Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)

Eulàlia, neither golden nor angels

Teresa Grandas

When Eulàlia Grau produced her first work in the early 1970s, it had been some time since artistic practices had ceased to be just aesthetic objects. Not only had the artwork as an independent entity been challenged, but the traditional roles of the artist and the spectator had become disjointed. Many artists adopted practices seen at the time as experimental, rejecting traditional supports, though this decision was due not so much to the need to bring about a formal change as to resituate artistic practice in society. Art sought to find a meaning in links with its surroundings and the possibility of transforming them. The fact is that many of the practices that led to a reconsideration of the artistic phenomenon were based on its capacity for social intervention. In this respect, the work of Eulàlia Grau, or Eulàlia as she signed herself for many years, aimed to question immediate reality from an ideological position that cannot leave us indifferent.

Eulàlia presents her work as a portrait of the reality around her. In early 1978, *Data* magazine organised the colloquium 'L'arte in Spagna dopo Franco', where the critic Eduardo Alaminos asked a group of artists about the significance of producing art in Spain at that time.¹ As a participant, Eulàlia Grau presented a montage that included images from the press (as was customary in her work) and a text that summarised the ideological and strategic bases of her work. The photographs were used as elements of analysis by contrast: a family celebration in a bourgeois context, factory workers clocking in, a military parade, and scenes of physical abuse and torture formed a mosaic of apparently unconnected real situations that nonetheless co-exist irrationally in our socioeconomic and cultural system. What Eulàlia tabled was a criticism of the capitalist system that guarantees its own subsistence by means of control, repression and exclusion.

Eulàlia Grau began studying Fine Arts in Barcelona before switching to film studies at the Sala Aixelà, where her teachers were Pere Porta-

bella and Alexandre Cirici; she met Jacint Esteva and coincided with Josep Gusí and Antoni Padrós. She later studied design at the Eina School with Cirici, Albert Ràfols-Casamada and José María Carandell, and in Milan she worked at the design studio of Ettore Sottsass. At a time when artists were researching new media, Eulàlia opted for a form of artistic work² that experimented not so much with new supports or aesthetic conventions as with iconographies that had a highly political critical content.

In all of her works, she used photographs taken from the media. Photography, as Eulàlia saw it, captured a unique fragment of reality in a context of constant change. In this way, she extracted and recomposed this reality on canvases screen printed with emulsion, but she also used less habitual media such as books, posters and magazine inserts, aware that they would find an outlet in alternative circuits to the purely artistic, and therefore be accessible to a broader public. The artwork had long ceased to be merely a pleasing object, but in Eulàlia's work it became a radical means of observation of reality, reflection and activism. Her work is an uncomfortable testimony of the society of the time. It gives a thorough account of the weaknesses, shortcomings, contradictions and perversities of the capitalist system. It does not apparently provide answers, instead expecting the spectator to find their own. Eulàlia documents what she sees and prompts us to react. Her work is closely linked to political and social struggle, and to the denunciation of capitalism for widening the class divide, and uses not just repressive mechanisms of perpetuation, like the police, the army or prison, but also persuasive forms that act at a more unconscious but constant level, such as family, school and media. Furthermore, Franco's dictatorship in the Spanish context continued until 1975, leaving the country without democratic structures and applying forms of control and censorship at all levels. This background explains why, in Eulàlia's case, artistic activity was intrinsically linked to criticism of the system and expressed itself with works of radical denunciation.

Where the truth lies³

In the 1950s in the United States, and somewhat later in Spain, consumer culture began to affect the domestic environment, hand in hand with the economic boom. In 1951, Marshall McLuhan published *The Mechanical Bride. Folklore of Industrial Man*, in which he used advertisements and means of entertainment such as comic strips and science fiction to analyse the new narrative of the industrial society of the time and its consequences. According to McLuhan, these media sought to maintain the vulnerability of the public by means of 'prolonged mental rutting', especially in advertising: the business of getting inside the collective mind. McLuhan analysed the organisation of news items in the press and their orchestration, which managed to agitate or anaesthetise people's minds and mobilise their interests. Years later, Jack el Decorador [Jack the Decorator]⁴ was to refer to advertising as 'the crime committed in the consciousness of *homo consumericus*'.⁵ McLuhan examined the manipulation of advertising by means of the adverts themselves, which he called 'vampire dreams', after the apparent promise of happiness and freedom of choice they offered. Advertising quickly realised that women stood at the centre of its effectiveness and established a perceptive discrimination by weaving desires, wants and needs around them. This soon imposed a standardisation of daily life, starting with the great illusion of technology in the home. And, in the case of women, '[...] society starts to assume that the role of women is to be submissive and voluptuously passive'.⁶

Taking McLuhan's essay as her departure point, in 1993 Ellen Lupton presented *Mechanical Brides. Women and Machines from Home to Office*.⁷ This was a project to revise the central role in US life of domestic appliances in defining cultural differences between men and women. The way machines – the washing machine and the iron in the home, the telephone and the typewriter in the office – were designed, commercialised and used reflected what women's aspirations and responsibilities were supposed to be. Domestic obligations con-

trasted with opportunities and real expectations. 'Through industrial design, marketing campaigns and the narratives of popular entertainment, useful things perform functions beyond mere utility. As objects of emotional attachment, mechanical devices animate the scenes of daily life and stimulate feelings of love, possibility and connection, as well as guilt, limitation and isolation.'⁸ The 'conquest of women's leisure time' went hand in hand with a conception of subordinate female role, completely conditioned by the family environment and with very limited expectations beyond it. While commercial education acts on the unconscious, McLuhan proposed conscious observation of it, a task to which Eulàlia Grau brings a highly critical approach: 'My paintings [...] are like notes, jottings, comments, observations on the ethnographic, sociological, moral and cultural state, of the world around me.'⁹ She sets out to 'create the possibility of a new interpretation of reality' and use art as a means of social intervention.

The first works of Eulàlia Grau were entitled *Etnografies* [Ethnographies] and were presented at Sala Vinçon in Barcelona in 1973 and at Galería Buades in Madrid in 1974. For her first exhibition, she made a collage that included a photograph of her, surrounded by images and a biography listing the sins she had committed and the consumer goods she habitually used. The sins listed were trespasses against the Catholic Church; with the commercial products, she fell prey to the snares of the system. It was a kind of confession or declaration of principles as regards some of the themes that were to constitute the basis of her work: criticism of consumer society, forms of power and the excuses that the system uses to perpetuate itself. For *Etnografies*, she took photographs from their original context and recomposed them by means of contrast or similarity in collages that denounced the society that McLuhan regarded as vampirised. Consumer goods, middle-class domestic interiors and representations of power contrast with violence, the use of force, inequality and injustice. It is interesting here to recall the montages produced shortly before by Martha Rosler in *Bringing the War Home: House*

Beautiful / In Vietnam (1967–72), representing a criticism of the Vietnam War and a biting commentary on the American way of life.

Etnografies also has many parallels with the images of the Austrian group ZÜND-UP that produced the *Erotische Architektur* series (1969), *Information Circus* (1970) and *Warten* (1971). The paradoxical iconography produced by this ethnographic portrait of Eulàlia Grau caught the eye of designer and architect Alessandro Mendini, who included some of her works in an article in *Casabella* magazine.¹⁰ Then, in 1974, Eulàlia gave a lecture at the School of Architecture of Madrid. Its title was *La paz es esperada con ansiedad* [Peace is anxiously awaited], like one of the *Etnografies*, and alluded to the Carnation Revolution, which, in the April of that year, had ended the Salazar's dictatorship in Portugal. The principal consequence of this process, in addition to the liberation of political prisoners in Caxias in the following days, was the acceleration of the process of decolonisation of what had been known as the Portuguese colonial empire: Angola and Mozambique. The works of Eulàlia Grau are commentaries on the period that we discover as we work our way through them. Alexandre Cirici recalled that it had been necessary for Dada to initiate the association of images taken out of context and that, later, Paolozzi and his group proposed the comparison of art and reality to erase their borders, as far as possible.¹¹ It was this dissolution of boundaries that characterised the work of Eulàlia Grau.

From blue overalls to white collar¹²

Cancionero de los hombres verticales y de los hombres horizontales [Songbook of vertical men and horizontal men] (1975) is an unpublished book in which Eulàlia addresses the forms of representation of successful or vertical men, and of horizontal men, who are losers or failures. By focusing on certain symbolic attributes, she characterises the two types and their belonging to different social classes. In the article 'Las andanzas de Jack el Decorador' [The adventures of Jack the Decorator], the sec-

ond about this shrewd detective of the modern, Jack visits the head office of *Hogares Modernos* magazine that has commissioned him to write his chronicles. 'Throughout the house, a strict hierarchical order can be seen according to the size of the chair and the table. The larger they are, the greater the importance in the hierarchy of the person who sits there. [...] The offices are absolutely normal, with a tendency to use light tones to communicate to employees the degree of optimism they do not receive from their salary. [...] The department of graphic design is studied so that they produce more and better work in the shortest time possible.' He concludes: 'It is all the result of the vast universal conspiracy to ensure that some earn a little and others earn everything.'¹³

In an article about *Cancionero*, Eulàlia alluded to the loaded dice with which we gamble our fate and ends by asking: 'I ara digne'm tu: per a qui és l'art?' [Now you tell me: who is art for?]. By asking whom art is for, she was questioning the spectator and appealing to a broader audience, the general public. One of the cover designs included silhouettes of vertical men that suggest the present-day television series *Mad Men*. The series is set in an advertising agency in the early 1960s, and the main character represents the paradigm of the American dream: powerful, successful and self-assured. He is a successful creative director with solid social and economic standing who lives in a *charming* house in the suburbs, is *happily* married to a *beautiful* blonde woman and has two *lovely* children. His wife is an *efficient* mother and homemaker who waits patiently at home for him with a drink and a *delicious* dinner ready. *Mad Men* is set in the time when advertising became consolidated as a generator of contents that moulds society's desires and needs. Hence the subtitle, *Where the truth lies*. The opening sequence shows the black outline of a businessman, a vertical man, falling past buildings whose façades present advertising images and slogans such as 'Enjoy the Best America has to Offer' and 'It's the Gift that Never Fails'. This opening does not hide the disappointment of unsatisfied expectations or the unhappiness behind the

apparent perfection of domestic and professional life.

The awareness of deception in the welfare society is closely linked to the reference to death in Eulàlia Grau's work. Rather than a vital or personal reflection, this is an analysis of the repressive forces inherent in 'negative aspects of the capitalist economic and social system destined to be governed by death and destruction'.¹⁴ *La cultura de la mort* [The culture of death] (1975) deals with death in relation to power and the use that power makes of culture. The work includes a series of panels bearing photographic sequences of apparently unrelated situations. For example, it draws a parallel between buffalo hunting and police persecution. These works present the harshest, cruellest aspects of the everyday in similar fashion to Adrian Piper's *Art for the Art-World Surface Pattern* (1976), which, with the indication 'Not a Performance', intersperses images, texts and headlines taken from the media about war, torture and violence. In both cases, the indifference we show to dramatic and violent situations serves to question how we typify pain and what shocks us. Violence also underlies *Me gustaría morir en un lugar donde nadie me viera. María* [I'd like to die in a place where no one can see me. María] (2011-12), which presents photographs of the daily life of María, a homeless woman in Barcelona, alongside images taken from the Internet of recent cases of corruption.

An example we wish to transmit¹⁵

«There is no JUST justice. There is only class justice. The laws defend the principles that society as an institution imposes on its citizens. And these principles are the reflection of the interests that power wants to protect». ¹⁶

On the occasion of the fourth Textile Machinery Trade Fair held in Barcelona in October 1968, the regime's Under Secretary for Trade, J. J. Ysasi-Ysasmendi, declared: 'It seems that these new generations of Catalan engineers and

businessmen, after the decadent and risky "Let them invent" of our years of pessimism, now want to issue the bold, hopeful challenge of "We invent, too".' He was referring to the Catalan businessman and Opus Dei member, Juan Vilá Reyes, who directed Matesa (Maquinaria Textil del Norte de España), a symbol of the country's thrusting development policy. In the spring of 1969, Televisión Española presented him as 'an exemplary businessman' and Matesa as 'a project that sums up the human virtues of sacrifice, hard work, risk and ambition... an example we wish to transmit'. In the summer of the same year, it was discovered that part of the State funding granted had disappeared. Vilá Reyes was accused of embezzlement and sentenced to prison. Despite the severity of the charges, and the sentence and fine imposed, he was pardoned in 1975. The Matesa case was one of the biggest business scandals of the time, for its economic and political scope. Despite the involvement of several ministers and top Opus Dei government officials, only Vilá Reyes was tried. News coverage of the case had been orchestrated by those who were against the supremacy of Opus, hoping to oust it; however, they merely achieved the removal from government of some of its members, who were then replaced by others.

... *Inventemos también nosotros...* [Let Us Invent Too] (1976) tells the story of Juan Vilá Reyes alongside that of Diego Navarro, an unemployed construction worker who, on 25 July 1975, took part in a demonstration of workers attempting to join the Catalan Culture Congress. He was shot by the Guardia Civil police force, but neither the offender nor the doctor who attended him and chose not to remove the bullet was ever discovered. Navarro was taken to the prison in Tarragona, where the following day he was found hanged in his cell. He left a widow and five children. The lack of information and the absence of images in Diego Navarro's story contrast with the abundance of graphic information about the industrial and social activity of Juan Vilá Reyes. Eulàlia Grau's work brings together two diametrically opposed stories of treatment and the administration of justice, constructing a polarised portrayal of winners and losers.

In Eulàlia Grau's social analysis, the city is one element more that reproduces class differences and contributes to the functioning of production methods. *Mínimos y máximos* [Minimums and maximums] (1976–77) investigates social inequalities between the inhabitants of different districts of Barcelona in the book and the video (filmed by Eugeni Bonet, its whereabouts currently unknown) *Vivendas... vivendas* [Dwellings] (1976) and the report published in *Arquitectura. Revista del Colegio de Arquitectos de Madrid* (1977). In the report Eulàlia writes: '...in order to survive, existing social formations have to keep the entire economic apparatus of production and distribution going and, by means of the State's apparatus of repression, education, etc., perpetuate the class division of labour, the division of class society.' In dwellings, class structures are manifested by the layout of space and its uses, domestic habits, and the decoration and quality of communal and private areas. There are two types of dwelling, that of the ruling classes and that of the ruled classes. Homes in working-class districts barely meet legal minimums of habitability; middle-class homes are statements of power and prestige. In the same report, Eulàlia reflects on how the State legislates to guarantee minimums in the standard living conditions of the ruled classes, but not maximums, since 'at the upper end of the scale, freedom is limited only by budget'. Property speculation with the land and housing market allows these minimums to be altered and even reach unacceptable extremes. The city is a reflection of the tensions of the system, of the 'crisis of industrial production, of capitalism, of the market, of international relations, of culture, of ideologies, of the scales of values'. Eulàlia's conclusion is that urban change involves social change: 'If there are only class dwellings, let's do away with classes.'¹⁷ The denunciation of the housing situation is a criticism of an unequal, unfair social system that shelters precarious housing, property speculation and urbanism as a means for cleaning up marginal or problem areas. This work is particularly interesting from a present-day viewpoint, after the explosion of Spain's property bubble.

Subverting the community¹⁸

The mechanisms of social domination are activated by repressive systems, covering various types of incarceration, the judicial and prison systems, the treatment of madness (hence the interest in anti-psychiatry) and the exclusion of alternative sexuality. 'Women, prisoners, conscripted soldiers, hospital patients and homosexuals have now begun a specific struggle against the particularised power, the constraints and controls that are exerted over them.'¹⁹ Here, feminist protests in the Spanish State under Francoism must be seen in relation to other combative movements of a social and political nature. A social explosion came in around 1975–76, producing, among other manifestations, International Women's Year, the Women's Liberation Congress in Spain and the Catalan Women's Congress.

In 1942, Franco's regime had passed an act ruling that once a woman was married she could no longer work. Between 1942 and 1978, specific conducts on the part of women, such as adultery and concubinage, were considered crimes by the penal code. Without her husband's authorisation, a woman could not open a bank account, set up a business, or have a passport or custody of her children. In the Spanish State, neither the use of contraceptive pills nor abortion or divorce were legalised.²⁰ However, as some of the protest pamphlets read, the society that forbids abortion obliges women to choose this option. And the stance of the church on the subject was, and still is, determinant, despite the fact that Spain is currently a secular state. Sectors of the women's movement held that birth control methods were simply instruments to control relations between men and women, and society as a whole. Criticism of the situation of women has been part of Eulàlia's domain from the outset: feminist protest is an inherent part of her body of work. *Discriminació de la dona* [Discrimination against women] (1977) openly addresses this issue, constituting a paradigm work. At its presentation at Barcelona's Galeria Ciento, Maria Aurèlia Capmany²¹ referred to Eulàlia's photographic safari through the jungle of images.

The same issue of Milan's *Casabella* magazine that published Eulàlia Grau's *Etnografia* featured an article by feminist sociologist Polda Fortunati. 'Un'altra casa e un'altra donna' reviewed two fundamental texts in the feminist struggle. The first, published in a US working-class newspaper by Selma James in 1952,²² was 'A Woman's Place'. James analysed the messages directed at women by Hollywood films and the media, which 'begged' them to be as happy as McLuhan's mechanical bride. Expectations of women centred on marriage and maternity, which meant that the single woman came in the firing line of social expectations. The married woman, for her part, attended to responsibilities in the home, which meant that she was confined to the house with fewer opportunities of socialising. Almost 20 years later, feminist theorist Mariarosa dalla Costa wrote the article 'Donne e sovversione sociale' (1972), in which she analysed the domestic, isolated, unpaid work of women as opposed to the 'necessary', socialised, paid work of men, and the role of family indoctrination. Both texts questioned the role assigned to women in Western society and, like Eulàlia in her works, urged them to react. The women's issue was seen as a structural element of the social problem in the Western world. In France, the *Utopie* group also saw the alienated role of women as an instrument for perpetuating the repressive model of the dominant ideology.²³

Accepted. Detailed photocopy of
a counterfeit²⁴

The magazine *Utopie. Sociologie de l'urbain* provided a platform for a group of architects, urbanists, sociologists and thinkers²⁵ to reflect on the ideology implicit in our lifestyles. By analysing the urban environment and housing, but also the media and political environment, they studied the ideology and socioeconomic and political consequences of capitalism between 1967 and 1978. In an article published in 1969 Hubert Tonka, one of the group's members, considered the city a repressive space where the class struggle was most evident. His

interest lay not so much in the physical environment as in the phenomenon of alienation, repression and integration of urban life.²⁶ In this respect, he coincided with a work that Eulàlia produced almost a decade later: *Mínimos y máximos*.

El cost de la vida [The price of life] (1977–79) is an example of artistic intervention in an alien environment, a direct social action. The poster was presented in various contexts; perhaps the most important was outside the Lavis domestic appliances factory in Barcelona in May 1980, during a workers' strike. It was designed as a *quadrillage*, in the sense Foucault gives the word in his landmark essay *Discipline and Punish. The Birth of the Prison* (1975) as a cartography, a network of space-time connections of control. *El cost de la vida* is a comparative narrative of three socio-economic situations and their corresponding forms of repression: proto-capitalism (Spain, Italy and France), post-capitalism (Germany) and pre-capitalism (Third World). In proto-capitalism or discontinuous capitalism, the forms of persuasion are family, school, media, church and parliamentary parties. The repressive apparatus is exercised by the army, the police, the courts of law, prison and foreign intervention. Non-productive, marginalised and underclass groups bring together women, children and the elderly with the insane, the sick, the unemployed, homosexuals, alcoholics and drug addicts. Multinationals coexist with the so-called necessary evils that keep the balance of terror and pollution. Everyday life is governed by the family economic base and the ideological integration established by schooling. Post-capitalism is the economically and technologically most advanced model of society, where repression is exercised subtly by its laws and institutions. Industrial and military technology has been domesticated by the consumer society. Finally, pre-capitalism corresponds to underdevelopment in overpopulated countries with a high rate of illiteracy and dependence on other countries with more advanced economies. The model of repression acts with a manifest violence that is excluded from previous models: concentration camps, torture and public

execution. The economist María Carmen Valdeolmillos²⁷ analysed *El cost de la vida* in relation to the seductive, persuasive spread of the values of the system and their purpose (dissatisfaction, depletion, destruction and death), in the face of which, perhaps, the only possible response was the revolution of daily life. The comparison of the three situations presents more or less sophisticated forms of the same model.

We're all watching a puppet show²⁸

In 1979, US president Jimmy Carter asked Congress for an increase in the defence budget of 9.4% from the previous year. One of his electoral goals had been to defend human rights, and in the exercise of his mandate he signed SALT II (Strategic Arms Limitation Talks), despite which he increased his country's military spending. In the poster *Desarmament - Desenvolupament* [Disarmament - Development] (1979), the photograph of the handshake sealing the peace agreements signed by the leaders of developed countries is juxtaposed with images of the Third World and headlines about the sums invested in defence: 'Carter asks for 125,600,000,000 dollars for defence for 1979. That's 9.4% more than for 1978.' The poster shows the contradictions between governmental agreements and the backdrop of political decisions: a game of contradictions in which we are mere puppets.

The insert 'Todos frente al espectáculo de un teatro de marionetas' [We're all watching a puppet show] (1978) in *Nueva Lente* magazine looks at the excesses and shortcomings of our society. *Orden público* [Public order] (1978), in turn, examines the mechanisms used by power to keep social order. It contrasts the masked control exerted by the media, the family and the school to the open and explicit violence of legitimate forms of the use of force by the police, the army and technology. 'It is true that we are approaching societies of control that are no longer precisely disciplinary.'²⁹ Foucault was one of the first to detect that. Security is considered necessary for the continuance of order and legitimates the persuasive or coercive meas-

ures used. With the call to social responsibility and coexistence according to a series of norms, any line of dissension or questioning, anything that falls outside the bounds of 'order', must be refuted or abolished. The guidelines for behaviour pursued by power are efficiently marked out by the media, but also by the laws and spaces of everyday coexistence.

At the start of this article, I referred to the supports used by Eulàlia, who defines her work as *paintings*. They are portraits that exceed not only the conceptual but also the ideological bounds of the artwork. The Semana de Presença Libertária [Libertarian Presence Week] took place in and around Lisbon from 2–9 July 1978. One of the activities programmed was a debate about prison, with the participation of Serge Livrozet and Eulàlia Grau. Livrozet is a French writer interested in the phenomenon of delinquency from a political and economic viewpoint, who in 1973 helped to set up *Libération* newspaper. After his involvement in various social struggles, he was imprisoned until 1972 and later wrote the book *De la prison à la révolte*, with a preface by his friend Michel Foucault (in 1972, Livrozet and Foucault had founded the CAP, Comité d'Action des Prisonniers, after the dissolution of the GIP, Groupe d'Information sur les Prisons).

Livrozet's book is based on rejection of right and its association with power; it calls for the delinquent's right to talk about the law. His reflections on the law are associated with rejection of it. He sees the fight against the legal and prison system as a fight against power. Here, it is also important to consider Eulàlia's relation with anarchist and libertarian groups. Though not a CNT militant, in the 1970s she took part in the debates promoted by likeminded groups. She met Albert Meltzer, an English anarcho-communist who, from London, helped Franco's political prisoners. It was Meltzer who introduced her to Stuart Christie, who had been involved in an attempt to assassinate Franco in 1964 and was imprisoned until 1967, when he was freed after a large-scale international pressure campaign organised by Meltzer. Together they founded the Anarchist Black Cross, an anti-prison association that supported anar-

chist prisoners. They also founded the anarchist newspaper *Black Flag. Organ of the Anarchist Black Cross*, and in 1979 invited Eulàlia to carry out two interventions; one was *Public Order*³⁰ and the other, *Discriminació de la dona*.³¹ Albert Meltzer later invited Eulàlia to take part in two exhibitions in London and Edinburgh, where she presented the work *The Price of Life*.

Lubricity accompanied by refined cruelty³²

In 1979, the Remont gallery in Warsaw organised *Other Child Book*, based on an idea by film-maker and editor Henryk Gajewski. The project invited artists to produce three works in book form that contributed to the process of creating new values from a child's perspective.³³ Eulàlia presented *Per què? [Why?]* (1979), a book for children with excerpts from children's comics, with the highlight on themes such as war, violence and money, and references to power, wealth, sex, the identification of money with happiness and the exaggeration of stereotypes such as brave men and selfless women. It included a series of handwritten questions asked by children of grown-ups, with an absence of prejudice and an ingenuity that surprised people and made them uncomfortable: why are there wars? Why are there only poor people in prison? Why do we have money?

Children's publications were part of the system of transmission of values and intended to foster given roles. Children's playtime served to transmit values that sublimated the aggression of the boys and the secondary role of girls by means of toys and the stories devised for them. Their environment was conceived to channel and direct behaviours; remember Esther Ferrer's *Juguetes educativos* [Educational toys], which subverted the meaning of war toys for boys by manipulating them and giving them penises. As regards children's education, Foucault considered that pedagogy was based on adapting children to school work.³⁴ He understood it as a political form of adapting to power.³⁵ School is one of the lifelines of society, one of the means that the system uses to transmit an ideological discipline, concealing discriminatory stereo-

types, perpetuating inequality, 'domesticating' and standardising future citizens by means of disciplinary methods. School reproduces an overseeing hierarchy that makes it a space of subjugation. Mariarosa dalla Costa had already highlighted the indoctrinating mission of school and considered it the prime production system: one which, by means of organised, controlled institutions,³⁶ disciplined and educated the children of the exploited. School was the product of stratified societies, a political strategy of integration and social control.

In 1978, Eulàlia had begun work on a project of research into institutions that was not completed: it was an insert in *Skira Annual 78*. From an anti-supremacist cultural viewpoint, it analysed the university, colloquiums, magazines and books as chains that immobilise the most disadvantaged classes. It concluded that culture enables, sanctions and, in some cases, excludes. However, sanction does not only act at cultural level. We have seen that it has consequences in other areas of society. But sanction as a measure of safety, prevention and protection of the population is that which excludes behaviours that depart from the ideological norm or rules of coexistence: specifically, delinquency. The case of Jacques Mesrine was a prominent one in its time. Mesrine was a delinquent who managed to elude the French police for a long time while continuing with his criminal activities. Evidently, Mesrine became a problem for the police, who finally managed to corner him with a huge deployment of resources after a long chase. He was gunned down, and his body was later displayed in triumph. *Flic-Story. Historia de detectives* [Cop Story] (1979) is a poster representing the capture of *ennemi public numéro un* [public enemy number one], a controversial figure for his confrontation with the system.

Minimum investment, maximum efficiency³⁷

As shown by *El cost de la vida*, the exercise of power gives rise to administrative hierarchies, the bureaucratic pyramid and the police.³⁸ In a

series of lectures he gave in Rio de Janeiro in May 1973 with the title ‘Truth and Judicial Forms’, Michel Foucault alluded to Jeremy Bentham’s panoptical society as the defining programmatic base of power. The panopticon is the form of observation exercised by someone who holds power, be it school teacher, office manager, doctor, psychiatrist or prison governor. Foucault considers that the relations of power in our society are based on observation, control and correction. However, he qualifies that they function not through exclusion but by fixing the individual by means of total institutions of control, such as school, the factory, the psychiatric hospital, the general hospital, military barracks and prison. All use a disciplinary technology whose aim is to ‘link the individual to the process of production, formation or correction of producers’, seeing them as variants of constraint.

Advertising and consumption also serve to control time in developed countries; this is illustrated by *El cost de la vida* and *Etnografies*. The demand for a punitive universality develops techniques of observation, identification of individuals, standardisation of their gestures and activity – that is, a technology of power over people. In prison, ‘power doesn’t hide or mask itself, [...] it is cynical and at the same time pure and entirely “justified”, because its practice can be totally formulated within the framework of morality’.³⁹ However, the practice that Foucault proposes is not confined to the prison context; it analyses terms such as *dominate, direct, govern, power, state apparatus*, etc., that are included in the exercise of control. The framework of political action involves institutional resistance and moral disidence or insubordination.

Foucault analyses the system of punishment in his essay *Discipline and Punish. The Birth of the Prison* (1975), in which he studies changes in the penal system in the modern age, through torture, punishment, discipline and prison. Gaol is a universal punishment where the isolation of the prisoner has many similarities with that of women and house-work. It is the space of confinement legitimat-ed by the equal application of the law in an

unequal society.⁴⁰ The study of means of persuasion and forms of punishment has always been present in Eulàlia’s work. The definition of delinquency and differing degrees of application according to the person convicted was not only dealt with directly in ... *Inventemos también nosotros... Etnografies* had already addressed this issue by means of the tension, for example, between a group of beauty queens and another of delinquents; so too had *La cultura de la mort*, which reflects on the limit between acceptance of the different forms of violence and selective rejection according to ideological or moral conventions. Eulàlia analyses this panoptical society that ensures the dominant position of power and authority, and is based on discipline and observance. ‘It is a fiction to believe that laws are made to be respected and that the police and the courts exist to make them respected. [...] Everyone knows that the laws were made for some and imposed by others.’⁴¹

In 1981, Eulàlia was awarded a grant by the Ministry of Culture to conduct a study of prisons. On 29 January 1983, she wrote a letter from Berlin to Marisa Díez de la Fuente, founder and director of Galeria Ciento, in which she referred to this study, saying that she had started it in 1977. Her work was based on the premise that understanding prison was a good way of understanding present-day society, thereby ‘exposing the violence in which a classist society lives and prospers’. Victor Hugo wrote that it is impossible to know a society well without having lived in its prisons. Eulàlia studied prison as a total institution from a methodological, scientific and political perspective. The methodology consisted of compiling highly detailed information and making contact with people related to prison (former prisoners, sociologists, etc.), and was based on case studies: society, the state, prison and a last block called ‘Respuestas / Luchemos’ [Answers / We must fight]. Its working method was very similar to the *quadrillage* used in *El cost de la vida*. The German magazine *Doc(k)s* published part of this reflection about prisons in a work that once again used the comparison of images. The current prison system imposes

generalised punishment, suspension of rights based on a complex legal framework, scientifically applied, in the interests of supposed social efficiency.

Neither golden nor angels

'Power relations are such that you present a problem and twenty years later it is still a terrible thing.'⁴²

Eulàlia's 'paintings' are portraits of an era. They force us to think about the mechanisms that underpin our society, what produces dominant values and how power systems are organised. Since she produced her first works, 40 years have passed, yet many of the situations she denounces still exist. A common feature of her work is the insistence on unmasking the obscenity of the differences that tarnish our world, the structural violence that impregnates not only everyday life but also the macro-system in which we are immersed. Her work denounces the instrumentalisation of our lives and of politics, marked by the interests of capital and the market. The need to address social conflict not only marked the early years of her work in the context of dictatorship; it continued throughout the confused phase of the transition and creation of democratic structures, and today, with the evident disappearance of ideologies, the indifference and the loss of values that have created a chasm between political practice and social needs. The conception of art, beyond formal definitions of an aesthetic nature, resembles the activity of critical regeneration, social intervention and political upheaval. Eulàlia questions the very notion of representation, since she understands artistic praxis as a relational, socialising practice that breaks with the competencies traditionally attributed to it. She sets out reality and denounces it, takes fragments from the media that 'tell it to us', and constructs significant networks that do not allow us to remain impassive.

Eulàlia's body of work places us in the paradox of having to 'see' what surrounds us, what we are looking at but cannot or do not want to

perceive. Her works represent the real using an artistic medium that acts as a critical transmitter to return us to the same reality from which we started out, exposing not only what is visible but also what remains concealed. Art deals with society, but it also lives in it and takes its capacity for critical discernment to the ultimate consequences as the instrument of knowledge that it is. Art becomes an active subject in political practice, a way of activating critical awareness of precariousness, injustice, inequality, rampant consumerism and financial cannibalism. In the context of a crisis of values, social crisis, economic divide and ideological doubt in which we are living in 2012, it is especially important to emphasise the great topicality of Eulàlia's work and the relevance of the issues she raises. The ideologisation of her artistic practice is the result of the need to respond to the *quadrillage*, the complex framework of forms of persuasion, repression and activation of established power. Her works involve a meticulous process of investigation and reveal the underlying conflict in the contradictions of the system faced with the need for *standardisation* that the system needs to survive. To paraphrase the memory of a well-known counter-cultural magazine, Eulàlia's work came into being in 1973 *con inquietud y por necesidad* [with a spirit of inquiry and out of necessity].

¹ *Data*, no. 30 (January–February 1978), pp. 8–19. Taking part along with Eulàlia Grau were Carlos Alcolea, Nacho Criado, Juan Hidalgo, Julia Varela, Eva Lootz, Santiago Serrano and Fernando Uría. The text was published with the title 'Il regime capitalista crea ogni giorno situazioni come questa sulla classe operaia' (The capitalist regime creates situations like this every day among the working class), 1976. However, Eulàlia states (2 October 2012) that this title corresponds to another work.

² Eulàlia produced much of her work in the 1970s and the early 1980s. In the mid-1980s, after a long time in Germany, she moved to Japan and China, where she lived for several years. On her return, in the late 1990s, she did not resume her artistic activity for some years. Her work now employs digital photography and centres on the use of computer programmes that allow her to manipulate it.

- ³ Tagline of the television series *Mad Men*, which started in 2007 and now, in 2012, is in its fifth season.
- ⁴ Alter ego of the writer Manuel Vázquez Montalbán and author of ironical accounts of bourgeois tastes and consumerism for *Hogares Modernos* magazine between 1969 and 1971.
- ⁵ Jack el Decorador, ‘Las andanzas de Jack el Decorador. Jack se apodera de *Hogares Modernos*’, *Hogares Modernos*, no. 35 (1969).
- ⁶ Marshall McLuhan, *The Mechanical Bride. Folklore of Industrial Man*. Boston: Beacon Press, 1967 (1951), p. 21.
- ⁷ The project consisted in an exhibition and publication (New York: Cooper-Hewitt National Museum of Design, Smithsonian Institute, Princeton Architectural Press, 1993).
- ⁸ Marshall McLuhan, op. cit., p. 7.
- ⁹ Eulàlia Grau, *Imagen y Sonido*, no. 130 (April 1974), p. 10.
- ¹⁰ Alessandro Mendini, ‘Idee in letargo’, *Casabella. Rivista di urbanistica, architettura e disegno industriale*, no. 403 (July 1975), pp. 4–5.
- ¹¹ Text to present the exhibition *Etnografía (Pinturas 73)* at Sala Vinçon in Barcelona (8–22 January 1974). The presentation of *Etnografías* at Galería Buades was accompanied by the publication of a catalogue in newspaper format, designed by Carlos Serrano, combining the usual newspaper content with articles and news items about the works on show: ‘Alrededor del arte comprometido’ [About socially committed art], by Alexandre Cirici; ‘En torno a los montajes’ [On montage], by Josep Maria Carandell; ‘Una conferencia titulada “Kitsch Colle”’ [A talk called ‘Kitsch Colle’], by Carlos Serrano, a mixture of irony, fiction and reality on Eulàlia’s contribution to the poetics of kitsch and the collage technique. It also included some images of the works and crossword puzzles.
- ¹² A reference to *Del mono azul al cuello blanco. Transformación social y práctica artística en la era postindustrial* [From blue overalls to white collar. Social transformation and artistic practice in the post-industrial era], an exhibition (with catalogue) organised by the Generalitat Valenciana in 2003.
- ¹³ Jack el Decorador, op. cit.
- ¹⁴ Eulàlia Grau, *Fuera de formato*. Madrid: Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1983.
- ¹⁵ A programme on Televisión Española (spring 1969) referred to Matesa as an exemplary firm.
- ¹⁶ Text of the invitation to the exhibition ‘... *Inventemos también nosotros...*’, Sala Tres, Acadèmia de Belles Arts de Sabadell, Sabadell, 1–17 January 1977.
- ¹⁷ Excerpts from the report ‘Mínimos y máximos’, *Arquitectura. Revista del Colegio de Arquitectos de Madrid*, nos. 204–5, 1977, p. 66.
- ¹⁸ Mariarosa dalla Costa, ‘Donne e sovversione sociale’, *Potere femminile e sovversione sociale*. Padua: Marsilio Editori, 1972.
- ¹⁹ Gilles Deleuze and Michel Foucault, ‘Un diálogo sobre el poder’, *El Viejo Topo*, no. 6 (March 1977), p. 23. French edition: ‘Les intellectuels et le pouvoir’, *L'Arc*, no. 49 (monographic on Deleuze, second quarter of 1972), pp. 3–10.
- ²⁰ An issue of *Canigó* magazine about divorce published images of several works by Eulàlia Grau. Xon Pagès: ‘Enquesta sobre el divorci’, *Canigó*, no. 737 (21 November 1981). It includes the screen print *El régimen capitalista...* published by Galeria G, some *Etnografías* and one of the screen prints from *Discriminació de la dona*.
- ²¹ Maria Aurèlia Capmany, ‘Safari fotogràfic o simplement gràfic per la selva de les imatges’, text written for the exhibition *Discriminació de la dona*, Galeria Ciento, 1980.
- ²² Due to McCarthyist repression, Selma James published it under the pseudonyms of Marie Brandt and Ellen Santori.
- ²³ Isabelle Auricoste and Charles Goldblum, ‘De la participation des putains. Nature et Culture aux agissements du maquereau capitaliste pour perpétuer la servitude des femmes’, *Utopie. Sociologie de l'urbain*, nos. 2–3 (May 1969). *Utopie* magazine was founded in 1967 during the emergence of small alternative publications in the 1960s and 1970s as a result of the need to create alternative channels of communication and thanks to the economy of offset printing. They were essential vehicles for disseminating thought outside the official institutions. As of the mid-1970s, some Spanish publications such as *El Viejo Topo* addressed issues related to feminism and the legalisation of abortion. They also covered the protests of prisoners and the anti-psychiatry movement.
- ²⁴ Poster to present *Discriminació de la dona* at Galeria Ciento in Barcelona from 17 December 1979 to 5 January 1980.
- ²⁵ They included Jean Aubert, Isabelle Auricoste, Jean Baudrillard, Catherine Cot, Charles Goldblum, Jean-Paul Jungmann, Henri Lefebvre, René Lourau, Antoine Stinco and Hubert Tonka.
- ²⁶ Hubert Tonka, ‘Critique de l'idéologie urbaine’, *Utopie. Sociologie de l'urbain*, nos. 2–3 (May 1969; written in July 1968).
- ²⁷ María Carmen Valdeolmillos, *El coste de la vida*. Reus: Sala de Lectura, 1980.
- ²⁸ Insert by Eulàlia Grau in *Nueva Lente*, no. 84 (April 1979), p. 53. The work is dated 1978.
- ²⁹ Conversation between Toni Negri and Gilles Deleuze in 1990. In Gilles Deleuze: *Conversaciones*. Valencia: Pre-Textos, 1995, p. 13. The original was published in the magazine *Futur antérieur* (spring 1990).

³⁰ *Black Flag. Organ of the Anarchist Black Cross*, no. 8 (May 1979).

³¹ *Ibid.*, no. 12 (December 1979).

³² One of the definitions in *Crossword puzzle 16*. Seville: Casa de Damas, 1975.

³³ Exhibition at the Palace of Culture and Science in Warsaw (May 1979), involving over 250 artists from 29 countries, including Francesc Abad, Eugènia Balcells, Isidoro Valcárcel Medina, Jon Hendricks, Dick Higgins, Robert Filliou and Alison Knowles.

³⁴ Michel Foucault, *La verdad de las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa, 1980 (1973). English edition: ‘Truth and Judicial Forms’, in *Power: Essential Works of Foucault, 1954–1984*: vol. 3. New York: The New Press.

³⁵ On this subject see: Valentín Galván, ‘La influencia de Foucault en el ámbito educativo español’, *Cuaderno de materiales*, Madrid, 2011.

³⁶ Mariarosa dalla Costa, *op. cit.*

³⁷ ‘Trabajo carcelario: mínima inversión, máximo rendimiento’ in Francesc Simó, Pilar Viladegut, ‘La desolación de los comunes’, *El Viejo Topo*, no. 13 (October 1977), p. 40.

³⁸ Michel Foucault, ‘De los suplicios a las celdas’, *Saber y verdad*. Madrid: La Piqueta, 1985.

³⁹ A conversation between Michel Foucault and Gilles Deleuze. ‘Les intellectuels et le pouvoir’, *L’Arc*, no. 49 (monographic on Deleuze, second quarter of 1972), pp. 3–10.

⁴⁰ Several issues of *El Viejo Topo* magazine addressed the subject and there is an extensive bibliography on prison struggles. In Spain, after Franco’s death there was a general pardon for political prisoners, while ordinary prisoners denounced differential treatment and instigated protests, like the case of the COPEL.

⁴¹ Michel Foucault, *Saber y verdad*, *op. cit.*, p. 87.

⁴² Declarations of the journalist Katherine Boo on the publication of her book *Un maravilloso porvenir*, in *El País semanal*, no. 1879 (30 September 2012).

Works

Etnografies [Ethnographies], 1972–74 [pp. 34-71]

Although these works are conceived as independent pieces, Eulàlia Grau brings them together under a single title: *Etnografies*. The ethnography is a descriptive study of the practices of human groups. The object of research in question is the Western world and the values of the capitalist system. Using photographs taken from the press, Eulàlia constructs collages in which she presents images with critical associations and acid comments on consumerism, violence, the use of power and middle-class values.

La cultura de la mort [The culture of death], 1975 [pp. 72-79]

This work comprises screen prints on which the images, as in a frieze, contrast scenes of hunting, demonstrations, police chases and bank holdups. All allude to various forms of the exercise of power, often by means of violence. Eulàlia Grau shows that this is a society and a culture rooted in death and destruction.

Cancionero de los hombres verticales y de los hombres horizontales [Booksong of vertical men and horizontal men], 1975 [pp. 80-85]

This unpublished book presents a polarised portrait of society and class differences. By means of photographs of situations and objects that symbolise consumer society, it contrasts images of successful men, who are vertical (in a position of dominance), with horizontal men (losers and failures). The opulence, excess and cult of personality of the winners contrast with the subservience, scant economic means and lack of social influence of those who do not form part of the elite.

... Inventemos también nosotros... [Let us invent too], 1976 [pp. 86-93]

This work initially centred on the story of Diego Navarro, an unemployed Andalusian construction worker and father of a large family. After taking part in a demonstration, during which he was wounded, he was imprisoned and subsequently committed suicide. The piece was later completed with the story of Juan Vilá Reyes, a well-known Catalan businessman involved in the Matesa fraud, for which he was imprisoned and later pardoned. The two narratives unfold together, manifesting the lack of information and images of the former as opposed to the abundance of data and documentation about the latter. The treatment and the administration of justice in the two cases were also very different.

El règim capitalista crea cada dia situacions com aquesta en la classe obrera [The capitalist regime creates situations like this every day in the working class], 1976 [pp. 94-97]

In 1976, Barcelona's Galeria G organised a programme of exhibitions by various artists, entitled *Activitats*. Eulàlia Grau had presented the work ... *Inventemos también nosotros...* and, for the commemorative folder that was published for the show, she reproduced the image of Diego Navarro's family in their humble setting next to a snapshot of the Carter family (husband, wife and daughter) walking down the street surrounded by bodyguards.

Mínimos y máximos [Minimums and maximums], 1976-77 [pp. 98-105]

Various supports were used in the development of this project to examine the way social inequalities are reflected in dwellings. It analyses dwellings in districts of Barcelona and its surroundings, where the layout and use of space, the decoration, and the presence or absence of objects or domestic appliances reveal very different living conditions. The study concludes that there are two types of dwelling: that of the ruling and that of the ruled classes.

Discriminació de la dona [Discrimination against women], 1977 [pp. 106-113]

This critical work addresses the situation of women, to whom society assigned a role in the home, in the bosom of the family, destined to occupy subordinate positions. Although this kind of protest is inherent in the body of work of Eulàlia Grau, the images directly and very harshly illustrate the frustration, fatigue, subordination and despondency of women. Inequality with men is not only manifested at home, at work and in daily life; it exists at all levels, including the legal and juridical context.

El cost de la vida [The price of life], 1977-79 [pp. 114-119]

This is a *quadrillage* or comparative cartography of the three stages of capitalism: proto-capitalism, found in countries such as Spain, Italy or France; the post-capitalism of Germany; and the pre-capitalism of the Third World. The study details the characteristics of each socioeconomic situation, the way it develops and its systems of perpetuation. It also looks at their specific forms of control and dominance. Control is exercised with varying degrees of subtlety, but it is present in all systems and always legitimised by society.

Les Setrilleres [The cruet set], 1978 [pp. 120-121]

This intervention is the product of Eulàlia Grau's collaboration with Francesc Abad and Antonio

Miralda on the *Monument to the Fallen* in Terrassa, known by the alias of "Les Setrilleres". It was a large-scale photographic montage of the image of the monument and included audiovisual and graphic documentation, surveys and a space for participation where the public could make suggestions and express opinions. The artists defined it as a reflection on the country's recent history based on icons and symbols used by power, and to mediate in the collective consciousness with a supposedly local social intervention.

Occitània i Països Catalans [Occitania and Catalan-speaking regions], 1978 [pp. 122-125]
In 1978, the Gaëtan Gallery in Geneva invited Eulàlia Grau to take part in the cycle *Un espace parlé* with a piece specially conceived for the telephone. Eulàlia's contribution consisted of a brief exposition, in various languages, of the history, composition and present-day situation of the Occitan and Catalan nation, including songs by groups and singer-songwriters such as Josiana, Maria del Mar Bonet, Al Tall and Teresa Rebull. The project transformed a fictitious visual space into a verbal representation. The result was compiled in a publication that reproduced what could have been the cover of the record and included transcriptions of the interventions.

Orden público [Public order], 1978 [pp. 126-129]
Questioning and consideration of the basic elements that society uses to maintain what is understood by public order. Eulàlia Grau presents both masked forms of control, channelled by the media, the family and school, and cases in which the institutions entitled to exercise control (police, army, certain uses of technology) employ explicit, undisguised violence.

Per què? [Why?], 1979 [pp. 130-133]
This is a book for children with three versions, combining different colours. The proposal arose from an invitation from Remont Gallery in Warsaw, which in 1979 organised *Other Child Book*, an exhibition promoted by filmmaker and editor Henryk Gajewski. The project involved the submission of three works in book form, addressing issues such as war, violence, money and sex from a child's perspective. Eulàlia Grau produced a book using excerpts from comics, with the addition of questions asked by children.

Flic-Story. Historia de detectives [Cop Story], 1979 [pp. 134-135]
Poster illustrating the capture of Jacques Mesrine, based on the true story of a criminal on the run. Mesrine was controversial both for his denunciation of the system and his criminal

activity. He was wanted for a long time by the French police, earning a name for himself as *ennemi public numéro un*. He was finally cornered and gunned down by the gendarmes.

Desarmament – Desenvolupament [Disarmament – Development], 1979 [pp. 136-137]
This poster manifests the contradiction between the peace treaties signed by governments and sealed by handshakes, and the real context of political decisions. This work highlights the fact that, despite undertaking to limit arms production, in 1979 US President Jimmy Carter increased his country's defence spending by 9.4% over the previous year.

Canigó magazine, 1982–83 [pp. 138-139]
For two consecutive years (1982 and 1983), *Canigó* magazine invited Eulàlia Grau to design the cover for women's day. On both occasions, she used images of boys and girls to contrast the roles and expectations that society assigned them according to gender.

Kommentar, 1982 [pp. 140-145]
This work was originally published in the German magazine *Doc(k)s*. The contrast of juxtaposed photographs invites reflection on prisons. At the bottom are images of people who have committed a crime and been punished with the loss of their freedom. At the top are those who supervise their imprisonment and impose the sentence. All have something in common: prisoners and guards alike are behind bars.

Klara, 1983–84 [pp. 146-147]
This work explores the significance that society accords to death. It presents colour photographs of six cemeteries in Leinenstrasse in the south of Berlin, and the black and white imaginary itinerary of a woman, Klara, whose headstone is ready for the time when she is to be buried beside her husband. The installation is completed by the reading of a eulogy by the priest Jacques-Bénigne Bossuet (1627–1704) and the Tournai Mass, an anonymous polyphonic setting of the mass from the 14th century.

Me gustaría morir en un lugar donde nadie me viera. María [I'd like to die in a place where no one can see me. María], 2011–12. [pp. 148-151]
The title is taken from the words spoken by the person featured in this piece: María, a homeless woman who walks around the city of Barcelona. Eulàlia Grau took photos to capture her everyday life in the street and her routines, then juxtaposing these snapshots with satirical montages from the Internet related to famous cases of political and financial corruption.

Llista d'obres de l'exposició

Àngel blau (Etnografia), 1972 Emulsió fotogràfica, llapis i pintura acrílica sobre tela 116 x 76 cm Col·lecció particular	Papallona (Etnografia), 1972 Emulsió fotogràfica, anilines i pintura acrílica sobre tela 116,5 x 81 cm Col·lecció particular	Café de Flore (Etnografia), 1973 Emulsió fotogràfica sobre tela 112 x 57,5 cm Col·lecció particular p. 46
Boirina (Etnografia), 1972 Emulsió fotogràfica i pintura acrílica sobre tela 113 x 114 cm Col·lecció particular	Quan era molt petita (Etnografia), 1972 Emulsió fotogràfica i pintura acrílica sobre tela 114,5 x 113,5 cm Col·lecció particular	Caps, calces i mitjons (Etnografia), 1973 Emulsió fotogràfica i anilines sobre tela 107,5 x 103,5 cm Col·lecció MACBA. Consorci MACBA. Dipòsit de l'artista p. 57
Cafés Brasil (Etnografia), 1972 Emulsió fotogràfica i pintura acrílica sobre tela 135 x 120 cm Col·lecció particular p. 52	Rics i famosos (Etnografia), 1972 Emulsió fotogràfica i anilines sobre tela 124,5 x 120,5 cm Col·lecció particular p. 60	Cartell de la Sala Vinçon (Etnografia), 1973 Collage sobre tela 117,5 x 90 cm Col·lecció particular p. 71
Cansament (Etnografia), 1972 Emulsió fotogràfica i anilines sobre tela 121,5 x 105 cm Col·lecció particular	Sabates verdes (Etnografia), 1972 Emulsió fotogràfica i anilines sobre tela 60,5 x 81 cm Col·lecció particular	Cigarreta (Etnografia), 1973 Emulsió fotogràfica i pintura acrílica sobre tela 71,2 x 120 cm Col·lecció particular p. 63
Cementiri (Etnografia), 1972 Emulsió fotogràfica, anilines i pintura acrílica sobre tela 100 x 81 cm Col·lecció particular	Soldadets (Etnografia), 1972 Emulsió fotogràfica i pintura acrílica sobre tela 79,5 x 119,5 cm Col·lecció particular	Coney Island (Etnografia), 1973 Collage, pintura acrílica i anilines sobre paper sobre tela 73,5 x 54 cm Col·lecció particular
DNI (Etnografia), 1972 Emulsió fotogràfica sobre tela 93 x 120 cm Col·lecció particular	Tea Time (Etnografia), 1972 Emulsió fotogràfica i anilines sobre tela 98,5 x 98 cm Col·lecció particular p. 49	De dia i de nit (Etnografia), 1973 Emulsió fotogràfica sobre tela 115,5 x 62 cm Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid p. 70
Mare feliç (Etnografia), 1972 Emulsió fotogràfica sobre tela 170,5 x 123 cm Col·lecció particular p. 59	Tumor (Etnografia), 1972 Emulsió fotogràfica i anilines sobre tela 123,5 x 118 cm Col·lecció particular p. 53	Depressions (Etnografia), 1973 Emulsió fotogràfica i pintura acrílica sobre tela 112,5 x 179,3 cm Col·lecció MACBA. Consorci MACBA. Dipòsit de l'artista
Measures: capses i nens (Etnografia), 1972 Emulsió fotogràfica i anilines sobre tela 109,2 x 111 cm Col·lecció particular	Aspiradora (Etnografia), 1973 Emulsió fotogràfica, anilines i pintura acrílica sobre tela 164 x 110 cm Col·lecció MACBA. Consorci MACBA p. 35	De viatge (Etnografia), 1973 Emulsió fotogràfica i anilines sobre tela 121,5 x 109,5 cm Col·lecció particular
Misèria i opressió (Etnografia), 1972 Emulsió fotogràfica sobre tela 93 x 110 cm Institut Català Internacional per la Pau p. 50	Avions de bombardeig (Etnografia), 1973 Emulsió fotogràfica, anilines i pintura acrílica sobre tela 145,6 x 109,5 cm Col·lecció particular	DIN (Deutsches Institut für Normung) (Etnografia), 1973 Emulsió fotogràfica i anilines sobre tela 129 x 113 cm Col·lecció particular
Nena a la finestra (Etnografia), 1972 Emulsió fotogràfica i pintura acrílica sobre tela 114 x 108 cm Col·lecció particular	Bacus i la monja (Etnografia), 1973 Emulsió fotogràfica, anilines i pintura acrílica sobre tela 196 x 89 cm Col·lecció particular	
Només números (Etnografia), 1972 Emulsió fotogràfica i pintura acrílica sobre tela 107,6 x 106 cm Col·lecció particular		

Donetes i polis (Etnografia), 1973 Emulsió fotogràfica, anilines i pintura acrílica sobre tela 170,5 x 120,5 cm Col·lecció MACBA. Consorci MACBA. Dipòsit de l'artista p. 47	Nen americà (Etnografia), 1973 Emulsió fotogràfica i pintura acrílica sobre tela 173,5 x 117 cm Col·lecció particular p. 55	Tipus de sabates (Etnografia), 1973 Emulsió fotogràfica i pintura acrílica sobre tela 171 x 123,5 cm Col·lecció particular
Executiu (Etnografia), 1973 Emulsió fotogràfica i pintura acrílica sobre tela 168 x 123 cm Col·lecció particular p. 54	Neu (Etnografia), 1973 Emulsió fotogràfica sobre tela 99 x 123 cm Col·lecció particular	Los V.I.P. (Etnografia), 1973 Emulsió fotogràfica, anilines i pintura acrílica sobre tela 196,5 x 89,5 cm Dipòsit temporal de l'artista al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid p. 44
Glòria efímera (Etnografia), 1973 Emulsió fotogràfica, anilines i pintura acrílica sobre tela 120,5 x 67,5 cm Col·lecció particular p. 58	Núm. 5 (Etnografia), 1973 Emulsió fotogràfica sobre tela 108 x 111,5 cm Col·lecció particular	Diumenge (Etnografia), 1974 Emulsió fotogràfica sobre tela 140 x 109 cm Col·lecció particular p. 40
Ha sempre il gusto che ci vuole (Etnografia), 1973 Emulsió fotogràfica i pintura acrílica sobre tela 163,7 x 120 cm Col·lecció particular p. 41	Nixon (Etnografia), 1973 Emulsió fotogràfica sobre tela 112,5 x 57 cm Col·lecció particular p. 39	Do Not Enter (Etnografia), 1974 Emulsió fotogràfica i anilines sobre tela 106 x 51,9 cm Col·lecció particular p. 66
Home fort i fàbrica, 1973 Serigrafia sobre paper 59,5 x 69 cm Col·lecció particular	Núvia i rentaplats (Etnografia), 1973 Emulsió fotogràfica i anilines sobre tela 62,5 x 108 cm Col·lecció Pazos – Cuchillo p. 36-37	Entre la vida i la mort (Etnografia), 1974 Emulsió fotogràfica sobre tela 170 x 124 cm Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid p. 65
Interior d'un avió (Etnografia), 1973 Emulsió fotogràfica i anilines sobre tela 113 x 152 cm Col·lecció MACBA. Fundació MACBA. Donació GR p. 42-43	Oficina (Etnografia), 1973 Emulsió fotogràfica i anilines sobre tela 163,5 x 102,5 cm Col·lecció particular p. 38	Famílies (Etnografia), 1974 Emulsió fotogràfica sobre tela 175,5 x 118,4 cm Col·lecció particular p. 67
La conquesta de l'espai (Etnografia), 1973 Emulsió fotogràfica, anilines i pintura acrílica sobre tela 115 x 144,8 cm Col·lecció particular	Pànic (Etnografia), 1973 Emulsió fotogràfica, anilines i pintura acrílica sobre tela 98,5 x 120 cm Col·lecció particular	La força (Etnografia), 1974 Emulsió fotogràfica sobre tela 109 x 145 cm Col·lecció particular
Menú (Etnografia), 1973 Emulsió fotogràfica sobre tela 190 x 122,5 cm Col·lecció particular p. 48	Records d'una vida (Etnografia), 1973 Emulsió fotogràfica i anilines sobre tela 109 x 79,7 cm Col·lecció particular	Les tres edats (Etnografia), 1974 Emulsió fotogràfica sobre tela 32 x 102 cm Col·lecció Marcel Pey p. 68-69
Misses i gàngsters (Etnografia), 1973 Emulsió fotogràfica, anilines i pintura acrílica sobre tela 108,5 x 115,8 cm Col·lecció MACBA. Consorci MACBA p. 61	Sol i calor (Etnografia), 1973 Emulsió fotogràfica i anilines sobre tela 124 x 92,5 cm Col·lecció particular p. 51	Multitud (Etnografia), 1974 Emulsió fotogràfica sobre tela 159,4 x 95 cm Col·lecció particular p. 64
		Qui riu? (Etnografia), 1974 Emulsió fotogràfica i anilines sobre tela 134 x 122,5 cm Col·lecció particular p. 62

Temps de lleure (Etnografia), 1974 Emulsió fotogràfica i pintura acrílica sobre tela 123 x 109 cm Dipòsit temporal de l'artista al Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid p. 45	Escenes de la vida cotidiana I (La cultura de la mort), 1975 Serigrafia sobre paper 73 x 102 cm Edició de 5 exemplars Col·lecció particular	Maniobra (La cultura de la mort), 1975 Serigrafia i reprografia sobre paper 73 x 102 cm Edició de 5 exemplars Col·lecció Fernando Amat p. 76-77
Atraco a banco (La cultura de la mort), 1975 Serigrafia sobre paper 73 x 102 cm Edició de 5 exemplars Col·lecció particular	Escenes de la vida cotidiana II (La cultura de la mort), 1975 Serigrafia i reprografia sobre paper 73 x 102 cm Edició de 5 exemplars numerats i signats (3/5) Col·lecció particular	Productividad (La cultura de la mort), 1975 Serigrafia sobre paper 102 x 73 cm Edició de 5 exemplars Col·lecció particular
Cancionero de los hombres verticales y de los hombres horizontales, 1975 Impressió tipogràfica i ófset sobre paper 29,5 x 22 cm Col·lecció particular p. 81-85	Escenes de la vida cotidiana III (La cultura de la mort), 1975 Serigrafia sobre paper 102 x 73 cm Edició de 5 exemplars Col·lecció particular	Todo por la patria (La cultura de la mort), 1975 Serigrafia i reprografia sobre paper 102 x 73 cm Edició de 5 exemplars numerats i signats (4/5) Col·lecció particular
Caza al búfalo I (La cultura de la mort), 1975 Serigrafia sobre paper 73 x 102 cm Edició de 5 exemplars Col·lecció particular	Fracaso (La cultura de la mort), 1975 Serigrafia sobre paper 73 x 102 cm Edició de 5 exemplars Col·lecció particular	El règim capitalista crea cada dia situacions com aquesta en la classe obrera, 1976 Impressió ófset sobre paper 59,5 x 40 cm Edició de la Galeria G de 200 carpetes. Prova d'artista Col·lecció particular p. 96, 97
Caza al búfalo II (La cultura de la mort), 1975 Serigrafia sobre paper 73 x 102 cm Edició de 5 exemplars Col·lecció particular	Happening (La cultura de la mort), 1975 Serigrafia i reprografia sobre paper 73 x 102 cm Edició de 5 exemplars Col·lecció particular	Homenatge a Pasolini, 1976 Collage sobre paper 50 x 72 cm Col·lecció particular
Civilización avanzada (La cultura de la mort), 1975 Serigrafia i reprografia sobre paper 73 x 102 cm Edició de 5 exemplars Col·lecció particular	James Bond. Genio y figura hasta la sepultura (La cultura de la mort), 1975 Serigrafia i reprografia sobre paper 102 x 73 cm Edició de 5 exemplars Col·lecció Enric Steegmann p. 73	... Inventemos también nosotros..., 1976 Fotografia a les sals de plata sobre fusta 60 x 50 cm (15 unitats) 50 x 60 cm (6 unitats) 10 x 50 cm (18 unitats) Col·lecció particular p. 88-93
Crossword puzzle 16, 1975 Impressió ófset sobre paper 42 x 29,5 cm Col·lecció particular p. 20	La caída de los dioses (La cultura de la mort), 1975 Serigrafia sobre paper 102 x 73 cm Edició de 5 exemplars numerats i signats (3/5) Col·lecció particular p. 75	... Inventemos también nosotros..., 1976 Impressió tipogràfica sobre paper 29,5 x 21 cm Edició de 100 exemplars (53/100) Col·lecció MACBA. Consorci MACBA
Dance macabre (La cultura de la mort), 1975 Serigrafia sobre paper 102 x 73 cm Edició de 5 exemplars Col·lecció particular p. 74	La cultura de la muerte (La cultura de la mort), 1975 Serigrafia sobre paper 73 x 102 cm Edició de 5 exemplars Col·lecció particular	Vivendes... vivendes, 1976 Impressió tipogràfica sobre paper 20 x 27 cm Edició de 100 exemplars numerats i signats (63/100) Col·lecció MACBA. Consorci MACBA p. 99-103
Ecología (La cultura de la mort), 1975 Serigrafia sobre paper 102 x 73 cm Edició de 5 exemplars Col·lecció particular	La histeria del poder (La cultura de la mort), 1975 Reprografia color sobre paper 73 x 102 cm Edició de 5 exemplars Col·lecció particular p. 78-79	

En la ciudad , 1976-1977 Pel·lícula de diversos autors en super-8 transferida a vídeo, color, so Intervenció d'Eulàlia Grau: 2 min 50 s Col·lecció particular. Cortesia d'Hamaca	Orden público , 1978 Impressió tipogràfica sobre paper 25 x 15,7 cm Edició de 100 exemplars. Prova d'artista Col·lecció MACBA. Fundació MACBA p. 128-129	Kommentar , 1982 Serigrafia sobre paper 50 x 34,5 cm Edició de 3 exemplars i 3 cobertes diferents Col·lecció particular p. 141-145
Discriminació de la dona , 1977 Serigrafia sobre acetat i plàstic 50,5 x 75,4 cm (4 unitats) 75,4 x 50,5 cm (2 unitats) Edició de 100 exemplars (93/100) Col·lecció MACBA. Consorci MACBA. Donació de l'artista p. 107-113	Public Order , 1978 Impressió offset sobre paper 88,5 x 63,5 cm Col·lecció particular p. 127	Revista Canigó , núm. 752 6 de març de 1982 Impressió offset sobre paper 27 x 20,5 cm Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Joan Brossa. Dipòsit Fundació Joan Brossa p. 139
Discriminació de la dona , 1977 Impressió tipogràfica sobre paper 24,8 x 15,7 cm Edició de 100 exemplars. 93/100 Col·lecció MACBA. Consorci MACBA. Donació de l'artista	Desarmament – Desenvolupament , 1979 Impressió offset sobre paper 88 x 59,5 cm Col·lecció particular p. 137	Revista Canigó , núm. 804 5 de març de 1983 Impressió offset sobre paper 27 x 20,5 cm Col·lecció Biblioteca Pública Arús p. 139
Mínimos y máximos Primer quadrimestre de 1977 Revista <i>Arquitectura</i> , núm. 204-205 Impressió offset sobre paper 26 x 26,5 cm Col·lecció particular p. 104-105	Discriminació de la dona Desembre de 1979 Revista <i>Black Flag</i> , vol. V, núm. 12 Impressió offset sobre paper 30,5 x 22 cm Col·lecció Biblioteca de Comunicació i Hemeroteca General. Universitat Autònoma de Barcelona	Kommentar Primavera de 1983 Revista <i>Doc(k)s</i> , núm. 54 Impressió offset sobre paper 20,5 x 18,5 cm Col·lecció particular
El cost de la vida , 1977-1979 Cianotip 110 x 1.580 cm Col·lecció particular p. 115-119	Flic-Story. Historia de detectives , 1979 Impressió offset sobre paper 79,5 x 44,5 cm Col·lecció particular p. 135	Klara , 1983-1984 Doble projecció de diapositives i àudio Jacques-Bénigne Bossuet, panegíric funerari, s. XIV, 11 min 45 s Anònim: missa de Tourmai, s. XIV, 18 min 14 s Dimensions variables Col·lecció particular
Il regime capitalista crea ogni giorno situazione come questa sulla classe operaia Gener-febrer de 1978 Revista <i>Data</i> , núm. 30 Impressió offset sobre paper 29,5 x 21 cm Col·lecció particular p. 12	Per què? , 1979 Serigrafia sobre paper 42 x 15,2 cm 3 exemplars únics i diferents Col·lecció MACBA. Fundació MACBA Donació de l'artista p. 131-133	Klara , 1983-1984 Collage fotogràfic 165 x 126 cm Col·lecció particular p. 147
Les Setrilleres , 1978 En col·laboració amb Francesc Abad i Antoni Miralda Material documental divers Col·lecció particular p. 121	Public Order Maig de 1979 Revista <i>Black Flag</i> , vol. v, núm. 8 Impressió offset sobre paper 30,5 x 22 cm Col·lecció particular	Me gustaría morir en un lugar donde nadie me vierá. María , 2011-2012 Tècnica variable Dimensions variables Col·lecció particular p. 149-151
Occitània i Països Catalans , 1978 Impressió offset sobre cartronet 29,5 x 21 cm Casset transferit a arxiu digital 16 min 10 s Col·lecció particular p. 123-125	Todos frente al espectáculo de un teatro de marionetas Abril de 1979 Revista <i>Nueva Lente</i> , núm. 84 (núm. especial) Impressió offset sobre paper 29,5 x 21 cm Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació p. 26	Material documental divers. Patio Herreriano; Centre d'Estudis i Documentació MACBA i col·leccions particulars

Aquest catàleg es publica amb motiu de l'exposició *Eulàlia Grau. Mai no he pintat àngels daurats*, que es presenta al Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) del 8 de febrer al 26 de maig de 2013.

Director del projecte

Bartomeu Marí

Comissària

Teresa Grandas

EXPOSICIÓ

Cap de producció

Anna Borrell

Curadora adjunta

Cristina Bonet

Assistent de coordinació

Meritxell Colina

Becàries

Mariana Camacho

Cristina Sanahuja

Registre

Patrícia Quesada

Conservació i restauració

Luís Roqué

Arquitectura

Isabel Bachs

Eva Font

Serveis generals

Alberto Santos

Elena Llempén

PUBLICACIÓ

Edició

Clara Plasencia

Coordinació i edició

Ester Capdevila

Disseny gràfic

Lali Almonacid

Documentació gràfica

Gemma Planell

Traducció

Mireia Carulla (de castellà a català)

Elaine Fradley (de català a anglès)

Fernando Quincoces (de català a castellà)

Edició de l'anglès

Keith Patrick

Fotomecànica i impressió

Igol

Editor

Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Plaça dels Àngels, 1

08001 Barcelona

Tel +34 93 412 08 10

Fax +34 93 412 46 02

www.macba.cat

Distribució

Actar-D

Roca i Batlle, 2-4

08023 Barcelona

Tel +34 93 418 77 59

Fax +34 93 418 67 07

© d'aquesta edició: Museu d'Art

Contemporani de Barcelona, 2013

© de les obres: Eulàlia Grau, VEGAP, Barcelona, 2013

© de les reproduccions: Archivo

Fotográfico Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (p. 44-45, 65, 70); Tony Coll (p. 35, 47, 57, 61); CRBMC Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya.

Enric Gracia Molina i Joan M. Díaz

Sensada (p. 36-43, 46, 48-49, 51-56, 58-60, 62-64, 66-67, 71, 73-79, 88-93); Carles Fargas (p. 68-69); Gasull

Fotografia (p. 50, 81-85, 96-97, 99-103, 115-119, 124, 127-129, 131-133, 135, 137, 141-145, 147); Vanessa

Miralles (p. 107-113)

Paper: Munken Lynx 300 g; Munken

Lynx, 130 g; Munken Lynx, 100 g

Tipografia:

DTL Documenta i Akkurat

Tots els drets reservats

ISBN: 978-84-92505-67-8

DL : B. 34248-2012

Agraïments

Francesc Abad

Chiqui Abril

Fernando Amat

Eugení Bonet

Manuel J. Borja-Villel

Mercedes Buades

Montserrat Cuchillo

Silvie Défraoui

Mª Victoria Fernández-Layos

Vicenta Font

Cristina Fontaneda

Carmen Gaitan

Belén Galán

Maribel Giner

Eli Lloveras

Paca Manzano Saz

Josep M. Martí

María Martín

Antoni Miralda

Teresa Martí

Muntadas

Beatriz Pastrana

Carlos Pazos

Rosario Peiró

Marcel Pey

Sara Rivera

Peter H. Schiller

Teresa Santos

Enric Steegmann

Vicenç Viaplana

Stefan Wewerka

Biblioteca Arús, Barcelona

Biblioteca de Comunicació i Hemeroteca General, Universitat de Barcelona

Biblioteca Fundació Miró, Barcelona

Hamaca, Barcelona

Institut Català Internacional per la Pau, Barcelona

Johnen Galerie, Berlin

Museo Nacional Centro de Arte

Reina Sofía, Madrid

Patio Herreriano, Valladolid

CONSORCI MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA	MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA	CENTRE D'ESTUDIS I DOCUMENTACIÓ
CONSELL GENERAL	Director	Tècnica d'Arxiu
President Artur Mas i Gavarró	Bartomeu Marí Ribas*	Maite Muñoz
Vicepresident primer Xavier Trias i Vidal de Llobatera	Comissió assessora Chris Dercos Suzanne Ghez Ivo Mesquita Joanna Mytkowska Vicent Todolí	Responsible de Biblioteca Marta Vega
Vicepresidenta segona Mercedes del Palacio Tascón		Bibliotecàries Ramona Casas Iraïs Martí
Vicepresident tercer Leopoldo Rodés Castañé*	Gerent Joan Abellà Barril*	Assistents de Biblioteca Andrea Ferraris Noemí Mases Sònia Monegal
VOCALS	Cap de Gabinet Núria Hernández	Administrativa del Centre d'Estudis i Documentació Ariadna Pons
Generalitat de Catalunya Ferran Mascarell i Canalda*	Secretària de Gerència Arantxa Badosa	PUBLICACIONS
Pilar Parcerisas i Colomer*		Cap de Publicacions Clara Plasencia
Joan Pluma i Vilanova*		Coordinadores editorials Ester Capdevila Clàudia Faus
Félix Riera i Prado*		Coordinadora gràfica Gemma Planell
Claret Serrahima i de Riba		Administrativa de Publicacions i Comunicació Judith Menéndez
Francesc Xavier Solà i Cabanes		ÀREA DE PRODUCCIÓ
Ajuntament de Barcelona Josep Lluís Alay i Rodríguez*	COL-LECCIÓ I EXPOSICIONS	Directora de Producció Anna Borrell
Jaume Ciurana i Llevadot*	Cap de la Col·lecció. Conservadora Antònia Maria Perelló	Responsable de Producció Lourdes Rubio
Marta Clari i Padrós*	Conservadors d'Exposicions Teresa Grandas Soledad Gutiérrez	Tècnics d'Audiovisuals Miquel Giner Jordi Martínez
Llucià Hom i Capdevila*	Conservadora adjunta de la Col·lecció Ainhoa González	Registre
Ramon Massaguer i Meléndez	Curadores adjuntes Cristina Bonet Anna Cerdà Huiwai Chu Aída Roger de la Peña	Responsible de Logística i Registre Ariadna Robert i Casasayas
Jordi Martí i Grau	Assistents de Projectes Berta Cervantes Meritxell Colina	Registres Alicia Escobio Denis Iriarte Patricia Quesada
Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona Elena Calderón de Oya Pedro de Esteban Ferrer*	PROGRAMES PÚBLICS	Assistant de Registre Eva López
Javier Godó Muntañola, comte de Godó	Coordinadora de Programes Pùblics Yolanda Nicolás	
Ainhoa Grandes Massa*	Coordinadora de Programes Acadèmics Myriam Rubio	
Marta Uriach Torelló	Administratiu de Programes Pùblics i Restauració David Malgà	
Ministeri de Cultura Ángeles Albert de León Begoña Torres González*		
Interventora Gemma Font i Arnedo*		
Secretària Montserrat Oriol i Bellot*		
(*) Membres del Consell General i de la Comissió Delegada		
Amics protectors del MACBA Marisa Díez de la Fuente Carlos Durán Luisa Ortínez		

CONSERVACIÓ - RESTAURACIÓ	Coordinadora de Premsa Mireia Collado	FUNDACIÓ MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA
Responsable de Conservació - Restauració Silvia Noguer	Administrativa de Comunicació Cristina Mercadé	Presidenta d'honor S.M. la Reina Doña Sofía
Conservador - Restaurador Xavier Rossell	Administrativa de Publicacions i Comunicació Judith Menéndez	President Leopoldo Rodés Castañé
Administratiu de Programes Públics i Restauració David Malgà	Administrativa de Premsa Viktòria Cortés	Vicepresident primer Javier Godó Muntañola, comte de Godó
ÀREA DE GESTIÓ I ORGANITZACIÓ	WEB	Vicepresidenta segona Lola Mitjans de Vilarasau
Directora de Gestió i Organització Imma López Villanueva	Responsable de la Web Sònia López	Tresorer Pedro de Esteban Ferrer
Controller Aitor Matías	Coordinadora de Projectes de la Web i Ràdio Web MACBA Anna Ramos	Secretari Oscar Calderón de Oya
GESTIÓ ECONÒMICA	Assistent de la Web Lorena Martín	Vocals Macià Alavedra i Moner Manuel Alorda Escalona Plácido Arango Arias Núria Basi More Joan-Jordi Bergós José Felipe Bertrán de Caralt Elena Calderón de Oya Artur Carulla Font Josep M. Catà i Virgili José Francisco de Conrado i Villalonga Pedro de Esteban Ferrer Diputació de Barcelona Isidre Fainé i Casas Josep Ferrer i Sala Bruno Figueras
Tècnica de Gestió Econòmica Beatriz Calvo	EDUCACIÓ	Santiago Fisas i Aixelá Ricard Fornesa i Ribó Bonaventura Garriga i Brutau Joan Gaspart i Solves Liliana Godia Guardiola Dinath de Grandi de Grijalbo José Mª Juncadella Salisachs Alfonso Líbano Daurella Hans Meinke Casimir Molins i Ribot Ramon Negra Valls Marian Puig i Planas Maria Reig Moles Jordi Soley i Mas Josep Suñol Soler Marta Uriach Torelló Mercedes Vilá Recolons Victoria Ybarra de Oriol, Baronesa de Güell Juan Ybarra Mendaro
RECURSOS HUMANS	Coordinadores d'Educació Yolanda Jolis Ariadna Miquel	
Responsable de Recursos Humans Carme Espinosa	Tècnica d'atenció a públics Marta Velázquez	
Tècnica de Recursos Humans Marta Bertran	PATROCINIS I GESTIÓ D'ESPAIS	
Recepcionista - Telefonista Erminda Rodríguez	Responsable de Patrocinis i Gestió d'Espais Gemma Romaguera	
SERVEIS INTERNS I CONTRACTACIÓ	GERÈNCIA	
Responsable de Serveis Interns i Contractació Mireia Calmell	ARQUITECTURA I SERVEIS GENERALS	
Administratiu de Serveis Interns Jordi Rodríguez	Cap d'Arquitectura i Serveis Generals Isabel Bachs	
ORGANITZACIÓ I SISTEMES	Coordinadores de Projectes d'Espais Eva Font Núria Guarro	
Tècnica d'Organització Alba Canal	Responsable de Serveis Generals Alberto Santos	
Tècnic de Sistemes d'Informació Toni Lucea	Coordinadora de Serveis Generals Elena Llempén	
Administratiu de Suport Tècnic Albert Martínez	Administrativa d'Arquitectura i Serveis Generals Mª Carmen Bueno	
ÀREA DE COMUNICACIÓ I PÚBLICS	Auxiliar de Serveis Generals Alberto Parras	
Coordinadora de Comunicació Teresa Lleal		
Coordinadora de Pùblics Beatriz Escudero		

Empreses fundadores	Meridia Capital Osborne Clarke TOUS Valmont VSS	Pilar Cortada Boada Mª Ángeles Cumellas Marsá Ignacio Curt Navarro Marisa del Rosario Pedro Domenech Clavell María Entrecanales Franco Mª José de Esteban Ferrer Verónica Escudero Pumarejo Rafael Ferrater Zaforteza Ezequiel Giró Amigó Teresa Guardans de Waldburg Pilar Libano Daurella José Antonio Llorente Álvaro López de Lamadrid Ignacio Malet Perdigó Jaime Malet Perdigó Cristina Marsal Pérez Isabel Martínez-Monche Ignacio Mas de Xaxàs Faus Àngels Miquel i Vilanova Ricardo Mora Cristina Orpinell Kristjansdottir Albert Pecanins i Dalmau Jorge Planas Ribó Carolina Portabella Settimò Jordi Prenafeta José Ramon Prieto Estefanía Sara Puig Alsina Jordi Pujol Ferrusola José Ribas Folguera Eduardo Rivero Duque Alfonso Rodés Vilá Andrea Soler-Roig Dualde Miguel Soler-Roig Juncadella Miquel Suqué Mateu Francesc Surroca Cabeza Tomás Tarruella Esteva Juan Vález Mercedes Vilardell March Álvaro Vilá Recolons Marcos Vinzia Portabella Neus Viu Rebés Alex Wagenberg Bondarovsky
Membre d'honor	Art Barcelona – Associació de Galeries Caves Torelló Cars Barcelona Fundació Baruch Spinoza Fundación Cuatrecasas Grand Hotel Central maria de la O	Socis corporatius Fundació Abertis Fundació AGBAR Fundació Banc Sabadell Fundació Jesús Serra Fundació Puig Gas Natural Fenosa La Vanguardia
Benefactors permanents	David Armengol Dujardin Harold Berg Familia Bombelli Familia Claramunt María Entrecanales Franco Alfonso Pons Soler José Rodríguez-Spiteri Palazuelo Jordi Solei i Mas	Benefactors Daniel Cordier Juan March Delgado Havas Media Jorge Oteiza Leopoldo Rodés Castañé Fundación Bertrán Sara Lee Corporation
Empreses patrocinadores	Sylvie Baltazar-Eon Elena Calderón de Oya CAL CEGO. Col·lecció d'Art Contemporani Liliana Godia Guardiola Dinath de Grandi de Grialbo Peter Friedl José Mª Juncadella Salischs Montserrat Milà Sagnier Pere Portabella i Ràfols Jean-Louis Schoellkopf	Protectors Socios permanentes Daniel Cordier Juan March Delgado Havas Media Jorge Oteiza Leopoldo Rodés Castañé Fundación Bertrán Sara Lee Corporation
Empreses benefactores	Pedro de Esteban Ferrer Rosa María Esteva Grewe Marta Uriach i Torelló Eva de Vilallonga	Col-laboradors Pedro de Esteban Ferrer Rosa María Esteva Grewe Marta Uriach i Torelló Eva de Vilallonga
Empreses protectores	Manuel Curtichs Pérez-Villamil Fanny Galvis de Castro Tatiana Kurochkina Raimon Maragall Solernou Miguel Angel Sánchez Ernesto Ventós Omedes Hubert de Wangen	Cercle contemporani Fundació Cultural Banesto Fundació Privada Damm RACC Club Random House Mondadori Un mundo al revés
Empreses col-laboradores	Jaime Beriestain Jáuregui José Luis Blanco Ruiz Maite Borràs Pàmies Rosario Cabané Bienert Berta Caldentey Cabré Eulàlia Caspar Gerardo Conesa Martínez Cristina Castañer Sauras Sergio Corbera Serra	El Taller de la Fundació MACBA Fundació Antoni Serra Santamans Fundación Banco Santander Fundació Han Nefkens Fundació KPMG Fundació Miguel Torres Gómez-Acebo & Pombo Abogados Illycaffè JP Morgan
		Directora Ainhoa Grandes Massa Director de comunicació i mecenatge David Camps Russinés Departament de mecenatge Isabel Crespo Martínez Secretaria i administració Clara Domínguez Sánchez

«Jo agafo elements del món, els trec del seu context habitual i els recomponc d'acord amb altres ordres, de manera que, a causa d'una nova relació insòlita, per contrast, per similitud o per sobreentès, reexamina allò que anomenem realitat.» Així és com Eulàlia Grau (Terrassa, 1946), una de les veus més reivindicatives de la seva generació, definia el seu treball en els anys setanta.

Els seus fotomuntatges, que inclouen imatges dels mitjans de comunicació, denuncien la institució educativa i familiar, els estereotips de gènere, les diferències de classe, l'explotació laboral i les estructures de consolidació del poder. El catàleg reproduceix una selecció d'obres, que comenta exhaustivament en el seu text Teresa Grandas, comissària de l'exposició.



MUSEU
D'ART CONTEMPORÀNI
DE BARCELONA

