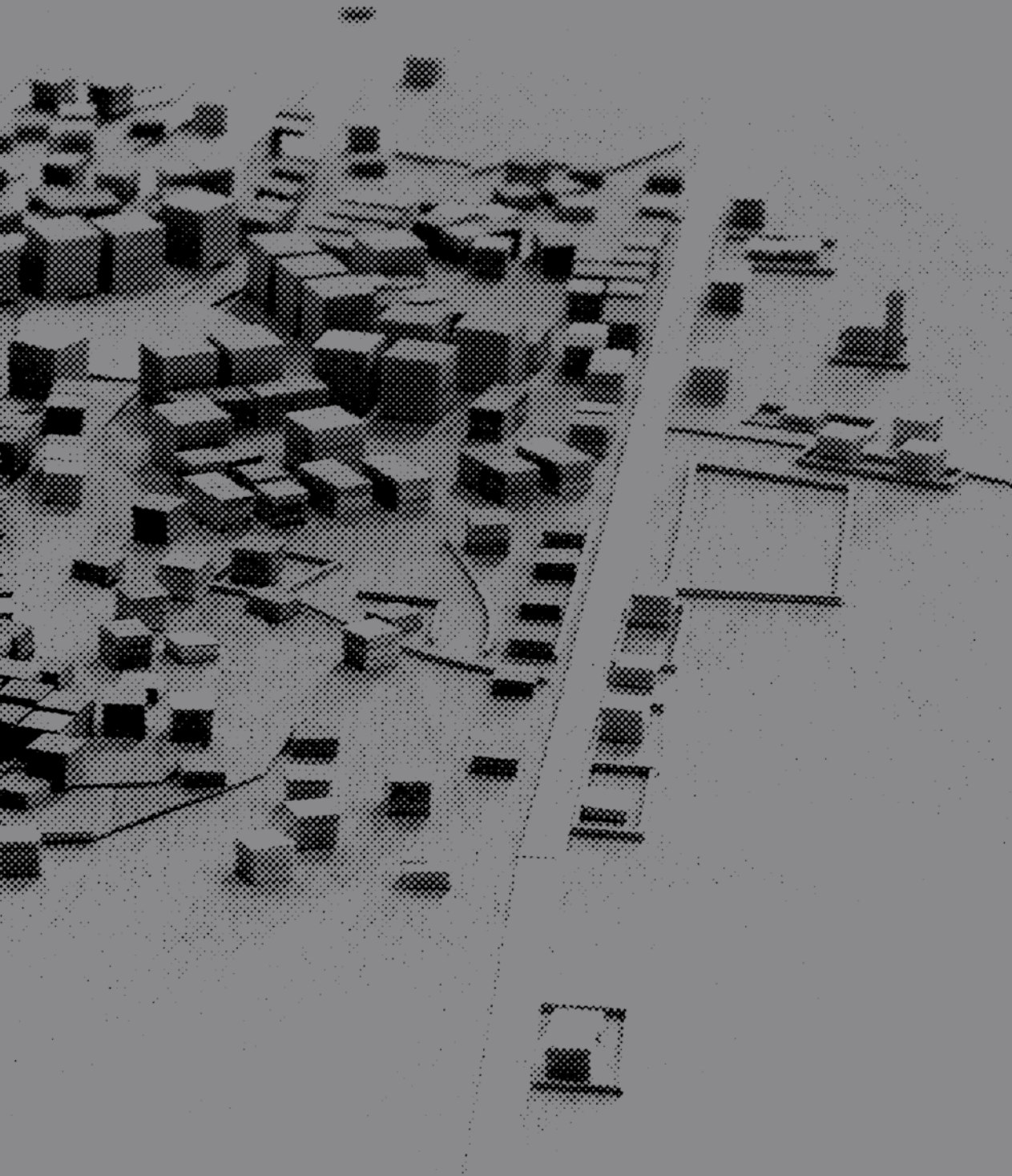


Domènec.

Ni aquí ni enlloc
Not Here, Not Anywhere



Domènec.

Ni aquí ni enlloc

Not Here, Not Anywhere

<i>Tot esperant els bàrbars</i>	7
<i>Waiting for the Barbarians</i>	19
Teresa Grandas	
Voyage en Icarie	38
Conversation Piece: Narkomfin	44
Conversation Piece: Casa Bloc	48
Conversation Piece: Les Minguettes	56
24 hores de llum artificial	62
Rakentajan käsi	66
Interrupcions. 10 anys, 1.340 metres	74
Arquitectura Española, 1939-1975	78
48_Nakba	84
Real Estate	88
Baladia Ciutat Futura	92
<i>La textura urbana i la fricció de la diferència</i>	99
<i>Urban Texture and the Friction of Difference</i>	105
Jeff Derksen	
Souvenir Barcelona	110
L'Ascension et la chute de la colonne Vendôme	116
Monument enderrocant	118
Playground (Tatlin a Mèxic)	122
Existenzminimum	126
Den toten Helden der Revolution	134
Audiència pública	136
<i>Enfosquir</i>	139
<i>Getting Dark</i>	147
Martí Peran	
Llista de material documental	154
List of documentary materials	156
Llista d'obres de l'exposició	158
List of works in the exhibition	160

«Què esperem a la plaça tanta gent reunida? Diu que els bàrbars seran avui aquí.»

Konstandinos Kavafis, *Esperant els bàrbars*

En aquest famós poema, Kavafis especula sobre una arribada que no s'arriba a produir. Els bàrbars mai no arriben, en un temps suspès en què la raó del poder es vol mostrar impositiva fins a l'absurd. La civilització s'atorga el privilegi d'una espera arrogant en la seguretat de la seva superioritat sobre el món no civilitzat. L'espera dels bàrbars és el reconeixement de la pròpia barbàrie, és la lluita entre la intel·ligència de l'individu i la submissió al poder. És el relat històric en suspensió, l'espai de la resiliència, el de les pertorbacions entròpiques que tenyeixen la història. Quan el referent és distòpic, no pot més que suscitar una genealogia heterodoxa. La història de Kavafis, que més tard Coetzee reescrigué magistralment, és la de la paradoxa humana, que ens mostra que estem al ras, a la intempèrie ideològica. Des d'aquesta òptica, abordar el projecte modern com el gran projecte del pensament, la política, la cultura i l'art, com la voluntat de construir una societat més justa, no pot ser més que la constatació d'un relat de processos emancipadors i de derives distòpiques. En contraposició a una visió de la història des de l'ortodòxia, la modernitat no pot ser vista sinó des d'una perspectiva crítica dels seus discursos prepotents, que evidencii com aquests discursos s'esquerden i són qüestionats en la vida quotidiana.

Precisament des de la posada en crisi de la modernitat, des de la constatació de les fallides del moviment modern, és des d'on Domènec desplega una recerca i un assaig crític que es materialitza en forma d'escultures, instal·lacions, fotografies, vídeos o intervencions en l'espai públic. Tots aquests projectes s'articulen fonamentalment al voltant de qüestions com ara la distància entre les utopies i les realitats socials, l'especulació sobre la dimensió pública de l'arquitectura i els preceptes ideològics que la determinen, els mecanismes sociohistòrics i què s'hi interposa, o els factors que condicionen la memòria i l'oblit. L'anàlisi i el qüestionament dels discursos d'autoritat i de poder en diferents contextos ens situa en les variables i la mesura del desordre, en la mesura del dubte. Inquietar el discurs hegemònic impedeix l'ordre del discurs.

«No hi ha cap document de cultura que no ho sigui alhora de barbàrie.»

Walter Benjamin, *Tesis de filosofia de la història*, núm. 7 [text consultat]

Dins les genealogies utòpiques, destaca el projecte icarià. El 1840 Étienne Cabet publicava *Voyage en Icarie*, en el qual rebutjava l'opressió de la minoria que ostenta el poder i també el sistema de classes del món modern. En el prefaci, l'autor indicava que el llibre consistia en un tractat de moral, filosofia i economia social

i política, un compendi sobre la doctrina de comunitat que pretenia suprimir la desigualtat basant-se en el principi de la fraternitat. Les seves idees van arribar a Catalunya de la mà de Narcís Monturiol. Monturiol va editar el llibre de Cabet a la seva impremta i va utilitzar *La Fraternidad*, el diari que publicava i el primer mitjà de comunicació comunista, per censurar la injustícia social i expressar el seu anhel d'un món millor. En aquell context, no desproveït d'una certa ingenuïtat, les idees icarianes de regeneració del món es van estendre ràpidament en els ambients radicals, entre obrers i intel·lectuals progressistes, i entre els seguidors hi havia figures com Ildefons Cerdà, Josep Anselm Clavé o el metge Joan Rovira i Font. A Catalunya un grup nombrós de seguidors va decidir sumar-se a la fundació d'una comunitat d'Icària als Estats Units el 1848, projecte que va fracassar. *Voyage en Icarie* (Viatge a Icària, 2012) al·ludeix a un dels pocs projectes utòpics que, tot i la gran fallida del primer intent, van arribar a crear diverses comunitats que van mantenir-se durant un temps. L'obra ens mostra l'efímera lluentor del projecte utòpic, del desig que queda incomplet i s'apaga com els focs d'artifici.

Uns anys abans nombrosos icarians van participar en la revolta de la Jamància que va tenir lloc a Barcelona entre l'agost i el novembre del 1843. Va ser un aixecament popular contra l'estat liberal espanyol, sufocat amb una intervenció militar dirigida pel general Prim, que va bombardejar la ciutat des del Castell de Montjuïc i des de la fortalesa militar de la Ciutadella. L'any 1882, en el parc que va ocupar els terrenys de l'antiga fortalesa es va erigir una estàtua en honor del general, una forma de retre homenatge a un personatge controvertit no

només per les seves accions a la ciutat, sinó també per la seva actuació a les colònies. *Monument enderrocant* (2014) mostra la peanya buida, ja amb un altre valor simbòlic, després que l'estàtua hagués estat enderrocada per les Joventuts Llibertàries de Gràcia a principis de la Guerra Civil, en un acte d'iconoclàstia política que anys després seria deslegitimada amb la restitució de la icona per una rèplica realitzada per Frederic Marés.

La iconoclàstia és una lluita pel control polític de l'espai vehiculada en l'atac als sistemes de representació, la destrucció de les imatges del poder que personifica el monument i les construccions simbòliques i ideològiques que genera. El monument és una expressió de poder que ocupa, colonitza i jerarquitzava l'espai públic. És retòric per definició, i es reafirma precisament en aquest espai públic on cobra sentit. És el poder qui li dona sentit, qui decideix què cal recordar i celebrar, però també què cal oblidar. Els monuments legitimen la història però també la fan desaparèixer. L'acte iconoclasta genera un buit que crea un valor simbòlic i que produeix una necessitat de reconstrucció, amb un nou significat. La destrucció i la reconstrucció del monument denota els diferents estrats i significats del poder. La iconoclàstia política comporta una retòrica de sobreposició de discurs i una forma d'urbanisme antihegemònic i revolucionari, la concepció d'un espai públic autònom. La gran paradoxa de la iconoclàstia és la constatació que mai és permanent, que es destrueixen les imatges però sovint es restitueixen. Hi ha un sentit de permanència implícit i necessari en la mateixa essència del monument; en l'acte iconoclasta el temps del monument no és el temps de la linealitat, sinó el temps en suspensió.

«L'alba roja dels motins no dissol les criatures monstruoses de la nit. Les vesteix de llum i de foc, les escampa per les ciutats, pels camps.»

Raoul Vaneigem, *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones* [text consultat]

Mentre que la Revolució Francesa del 1789 va tenir un caràcter més burgès, la Comuna de París va ser el primer moviment d'insurrecció que aspirava a instaurar un projecte polític popular, obrer, d'autogestió. En paraules de Benjamin, «la Comuna liquida la fantasmagoria que domina la llibertat del proletariat. Gràcies a ella es dissipa l'aparença que la revolució proletària té com a missió consumir mà a mà amb la burgesia l'obra del 1789. Aquesta il·lusió domina el temps que va des del 1831 fins al 1871, des de l'aixecament de Lió fins a la Comuna. La burgesia mai no va participar d'aquest error. La seva lluita contra els drets socials del proletariat comença ja en la gran revolució i coincideix amb el moviment filantròpic que la dissimula i que coneix amb Napoleó III el seu desenvolupament més important.»¹ La Comuna és el moment en què s'assentaran les bases del pensament utòpic, transformador, radical i revolucionari que es configurarà en els anys següents. Tot i que va durar poc, del 18 de març al 28 de maig del 1871, es va activar amb prou intensitat per promulgar una sèrie de mesures i accions radicals que comprenien des de l'autogestió a les fàbriques fins a la laïcitat de l'Estat, entre d'altres.

Una de les decisions urbanístiques que va prendre la Comuna de París va ser l'enderrocament de la columna Vendôme, una fita que mesos abans havia propugnat Gustave Courbet, i per la qual va ser jutjat i condemnat. Erigida per commemorar la victòria d'Austerlitz obtinguda per

Napoleó Bonaparte, la columna simbolitzava l'opressió, el poder. Com en el cas de l'estàtua del general Prim, va ser reconstruïda quan es va derogar la Comuna i es va tornar a «l'ordre». El GIF *L'Ascension et la chute de la Colonne Vendôme* (Ascensió i caiguda de la columna Vendôme, 2013) reproduïx el joc de construcció/destrucció al qual va estar sotmesa la columna, la caiguda i l'aixecament com a imatge simbòlica dels processos revolucionaris. Tota revolució necessita transformacions tan immediates com sigui possible, i perceptibles com a ruptures amb l'ordre establert. Un cop acabada la revolució, cal, també ràpidament, restaurar l'ordre, simbòlic i real. *Playground (Tatlin a Mèxic)* (Parc infantil [Tatlin a Mèxic], 2011) fa referència, d'una banda, a la revolució mexicana iniciada el 1910 que, frustrada per les lluites internes entre les diferents faccions que l'havien dut a terme, no va poder evitar que l'oligarquia econòmica mantingués el poder, i, d'altra banda, gravita en l'espai de reactivació crítica del monument, mitjançant la resignificació del seu ús i la seva ubicació. En aquest cas, Domènec utilitza un dispositiu icònic com és la maqueta del monument a la Tercera Internacional que Tatlin va dissenyar entre el 1919 i el 1920 en honor a la constitució de l'estat soviètic i el nou ordre social (finalment, la maqueta va ser tot el que es va construir del projecte que s'havia de formalitzar en un monument de 400 metres d'alçada). En aquest treball, la Torre es converteix en antimonument: un *playground* o espai de joc infantil, com una forma de reactivació del monument inexistent, emplaçat primer en un entorn burgès i finalment en un barri perifèric mancat d'espais d'esbarjo i de serveis.

A les darreries de la Primera Guerra Mundial es va crear a Alemanya la Lliga Espartaquista, un moviment revolucionari marxista encapçalat per Rosa Luxemburg

i Karl Liebknecht. Aquest grup es va adherir a una breu revolució comunista a Berlín el gener del 1919, que va ser sufocada pel Partit Socialdemòcrata alemany i els «Freikorps», forces paramilitars d'extrema dreta que van assassinar els líders espartaquistes. Quan Mies van der Rohe va rebre l'encàrrec de realitzar un monument en el seu honor, va voler-lo coronar amb una gran estrella amb la falç i el martell de l'emblema del Partit Comunista que donaria continuïtat a les idees del moviment espartaquista. *Den toten Helden der Revolution* (Als herois morts de la revolució, 2018) incideix en la capacitat d'activació política dels monuments. Després que l'empresa Krupp, simpatitzant amb el nazisme, es negués a fer l'enssenya, Mies va reformular l'encàrrec i va encomanar cinc rombes d'acer, unes formes innòcues per si soles però que desplegaven tot el seu potencial simbòlic quan s'acoblaven i perdien el seu mutisme. L'any 1933 els nazis van arrencar l'estrella amb la falç i el martell i la van exposar en una mostra sobre insígnies comunistes requisades al Museu de la Revolució de Berlín, una mostra propagandística que situava el seu poder simbòlic en la distorsió i desubicació dels elements exposats, en un contraefecte que també van utilitzar en la mostra d'art degenerat. Aquesta obra qüestiona quin és l'espai simbòlic que l'escultura posa en joc en l'espai públic i quin és l'espai ideològic des del qual el formulen l'artista i el poder que li fa l'encàrrec. Mies van der Rohe té un discurs modern en el camp de l'arquitectura, però molt ambigu en l'aspecte polític, diferenciat abans i després del nazisme. Els nazis van enderrocar el monument l'any 1935.

Existenzminimum (Mínim vital, 2002) està concebuda com una al·legoria sobre el naufragi del projecte polític de la modernitat, en convertir el monument en un petit habitatge portàtil «que ens retorna a la

memòria de la història recent d'Europa des de la infelicitat del present». Construït a escala humana, *Existenzminimum* orbita entre l'escala monumental de l'escultura i l'escala mínima de l'arquitectura. L'any 1929 va tenir lloc a Frankfurt el Congrés Internacional d'Arquitectura Moderna (CIAM), que es va centrar a definir l'habitatge de l'existència mínima («Die Wohnung für das Existenzminimum»), és a dir, les condicions mínimes per al desenvolupament normal de l'existència. El Congrés intentava resoldre els problemes causats per la guerra, els conflictes socials conseqüents i les necessitats de construcció massiva d'habitatges de bona qualitat per a les classes treballadores. Precisament l'any 1929 es va produir una caiguda de la Borsa i una crisi mundial que en el cas d'Alemanya propiciaria l'arribada al poder del nacionalsocialisme. La intenció del congrés del CIAM era crear un marc de cooperació entre arquitectes interessats en la millora de les condicions socials i la intervenció de les institucions públiques, per crear una regulació constructiva i fixar unes tipologies d'habitatge bàsiques. La consolidació del nazisme al govern d'Alemanya va tallar de soca-rel aquestes aspiracions. *Existenzminimum* tempteja les condicions de la iconoclastia política en relació amb els desitjos i contradiccions que l'envolten, i les distòpies de les condicions socials i de l'habitatge.

«Ens volen transformar d'habitants en usuaris de cases.»

Walter Benjamin, «Tres iluminaciones sobre Julien Green», *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I* [text consultat]

El sociòleg Henri Lefebvre va reflexionar sobre la necessitat que la vida quotidiana s'alliberés de la funció que té sota el capitalisme, que imposa hàbits a la vida individual i col·lectiva, i que reproduceix i

perpetua relacions de dominació. A la trilogia *Crítica de la vida quotidiana* (1947/1961/1981) es referia a la ciutat com l'espai de subversió estètica envers la quotidianitat i reclamava el que va anomenar el «dret a la ciutat», la necessitat que la societat produís conscientment el seu espai. De fet, des de finals del segle XIX i al llarg de tot el segle XX, els arquitectes moderns van concebre projectes que oscil·laven entre la utopia i la possibilitat de produir espais físics, entorns i habitatges per a les classes treballadores que en milloressin les condicions de vida i fomentessin la construcció d'una societat més igualitària.

Les *conversation pieces* eren unes pintures de gènere angleses del segle XVIII, retrats informals de grups. El nom fa referència a fragments de conversa, però també pot fer al·lusió a objectes d'una qualitat excepcional que els fa ser precisament el tema de la conversa. Hi ha un conjunt de treballs de Domènec que porten aquest títol i que reflexionen sobre alguns edificis paradigmàtics de la modernitat i dels seus desitjos de regenerar l'habitatge social i la vida en comú. *Conversation Piece: Narkomfin* (2013) se centra en l'edifici amb aquest nom que el 1929 van construir els arquitectes Moissei Guíznburg i Ignaty Milinis, del grup OSA (Associació d'Arquitectes Contemporanis) a Moscou. OSA publicava la revista SA, en la qual van col·laborar figures prou rellevants com Le Corbusier. El 1927, dos anys abans del congrés del CIAM a Frankfurt i de la construcció d'aquest edifici, la revista SA va dedicar un número a la «dom-kommuna» o forma apropiada del nou habitatge col·lectiu. Producte d'aquesta reflexió, Narkomfin estava dissenyat amb un bloc annex amb serveis comunitaris, però mantenia independents els habitatges. Després d'algunes experiències radicals que forçaven l'individu a viure de forma

col·lectiva, aquesta proposta modera les expectatives i encoratja al que Guíznburg anomena «formes de vida socialment superiors», sense imposar-les, ja que aquest arquitecte considera que la vida en comú no es pot imposar constructivament.

Conversation Piece: Casa Bloc (2016) reflexiona sobre un edifici construït entre el 1932 i el 1936 a Barcelona, projectat pels arquitectes Josep Lluís Sert, Josep Torres Clavé i Joan Baptista Subirana, membres del GATCPAC (Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània). El GATCPAC mantenia un compromís per resoldre els problemes de la societat a través de l'arquitectura i l'urbanisme, i plantejava un treball d'anàlisi de la situació, de recerca de solucions i de propostes de transformació. Pel que fa a l'habitatge social, manifestava: «Un concepto mezquino y miserable de la vida ha presidido la construcción de viviendas obreras en nuestro país, dando por resultado un mínimo inaceptable. La vivienda mínima puede tener pocos metros cuadrados de superficie, pero en ella no pueden excluirse el aire puro, el sol y un amplio horizonte. Elementos que necesita todo hombre, de los que la sociedad no tiene derecho a privarle.»² En contacte amb Le Corbusier, els membres d'aquest grup havien visitat la Unió Soviètica per conèixer de primera mà les formulacions sobre arquitectura social que s'hi estaven desenvolupant, i van treballar junts en el disseny d'un pla de renovació de la ciutat que no es va realitzar, el Pla Macià. També van assistir als congressos del CIAM de l'època. Precisament al voltant de l'*Existenzminimum* i dels habitatges socials afloren els processos complexos i ambigus sobre les relacions de poder que determinen les formes de viure, i que decideixen què és el necessari i l'adequat per a un marc de convivència, quines són les

necessitats que cal cobrir. Casa Bloc és un edifici pensat com a habitatge per a treballadors amb serveis col·lectius, i que mai no va arribar a complir la funció per a la qual estava dissenyat, ja que, un cop acabada la construcció, al final de la Guerra Civil, va ser ocupat immediatament per militars, que van subvertir els espais comuns i van afegir un apèndix a mode de necrosi, l'anomenat popularment «bloc fantasma», que cegava el projecte original.

La tercera peça que forma part d'aquest conjunt de treballs és *Conversation Piece: Les Minguettes* (2017). Les Minguettes és un barri de Vénissieux (Lió) que es va construir als anys seixanta per allotjar població treballadora, i que va ser parcialment enderrocat a la dècada dels vuitanta. És conegut per ser l'origen de les revoltes de la *banlieue* francesa i del clima de crispació social dels barris de l'extraradi de les grans ciutats. Aquests barris es caracteritzen per l'alta concentració de població immigrant, provinent de les antigues colònies, amb escassos recursos econòmics i precàries condicions de vida, pels grans blocs d'edificis de mala qualitat constructiva i de disseny, la massificació d'habitatges, la manca de serveis comunitaris i la mala comunicació amb els centres de les ciutats i amb altres barris, entre d'altres, un conjunt de factors que va provocar el *malaise des banlieues* (malestar dels suburbis) i va originar forts enfrontaments. A Les Minguettes, després d'un període de gran tensió, es va invertir la situació de violència i a finals del 1983 hi va tenir lloc una marxa pacífica a favor de la igualtat i contra el racisme que es va anomenar la *Marche des beurs* (*beurs* és un terme pejoratiu amb el qual es designa la població immigrant procedent del nord d'Àfrica). El govern va dur a terme una intervenció per millorar les condicions del barri, consistent en l'enderrocament d'una

vintena d'edificis, el primer dels quals va ser el sector *Démocratie* (Democràcia). La peça analitza quins són els mecanismes històrics i sociopolítics que comporten la degradació, la marginació i l'oblit de determinats barris, i s'acompanya d'un vídeo en el qual, a través d'una imatge inversa, l'edifici torna a elevar-se simbòlicament i a imposar la seva distòpia, un joc irònic de «*rebuilding modernity*». La demolició d'un edifici o d'un barri és un acte d'iconoclàstia administrativa, vinculada a polítiques institucionals espectaculars més que no pas a voluntats reals d'implantació de millores. En el cas de *Casa Bloc* i *Narkomfin*, l'espai de conversa o debat es produeix en dues cadires de fòrmica, pròpies de les cuines dels anys cinquanta i seixanta. Les cadires són les que literalment mantenen la conversa, ja que actuen de pedestal inestable de les maquetes dels edificis. Les maquetes dels dos edificis són escultures sense pedestals, desposseïdes de la dignitat monumental que aquest basament els atorga. En el cas de Les Minguettes, són les mateixes maquetes de la popularment anomenada «plaça Roja» del barri les que actuen de «pedestal» o seient per al públic, cosa que les desposseeix de l'estatus d'objecte observable i els assigna una disfuncionalitat en la utilització.

Le Corbusier, Mies van der Rohe, Alvar Aalto, el grup OSA o el GATCPAC són els protagonistes d'una modernitat que volia crear models universals d'habitatge per a les classes treballadores que incorporessin tots els serveis necessaris, i que ha estat impotent i incapaç de complir els ideals de progrés i benestar per a tothom. Per la seva condició de dissenyadors de la vida dels altres, la feina dels arquitectes i urbanistes s'insereix en un context, té una dimensió pública i implicacions polítiques i de regeneració social, afecta la construcció de l'imaginari social, i condiciona la

quotidianitat de la gent. Però també presenta una dimensió ideològica, de vegades explícita, de vegades emmascarada, per raons d'eficàcia o de funcionalitat. L'arquitectura pot ser inductora d'operacions curatives, de sanejament i d'higienització de la ciutat a través dels habitatges i dels serveis que ofereix. Entre els projectes que va realitzar el GATCPAC, dins del marc de regeneració i millora de les condicions de vida de les classes treballadores i de socialització de l'atenció hospitalària, hi ha el dispensari antituberculós a Barcelona. Aquest dispensari tenia dues vessants: la mèdica, per controlar i extirpar la malaltia; i la de reparació de la ciutat.

Interrupcions. 10 anys, 1.340 metres (2010) se centra en la figura del poeta i revolucionari Joan Salvat-Papasseit, simpatitzant de les idees anarquistes, que va morir de tuberculosi en una casa insalubre, a deu anys i 1.340 metres de distància del dispensari antituberculós que es construiria més tard. Però la promesa de regeneració social per la qual va lluitar el poeta i que el GATCPAC va promoure amb la seva pràctica arquitectònica i urbanística va quedar suspesa per la Guerra Civil, quan Barcelona va ser bombardejada, i frustrada definitivament amb la dictadura de Franco, que va liquidar qualsevol intent de disrupció ideològica i va fomentar un projecte d'habitatge social ben diferent, com ara el promogut arran de la celebració del Congrés Eucarístic a Barcelona, en l'anomenat barri del Congrés, o els pisos socials de Badia del Vallès, que es van convertir en un immens frau, per posar dos exemples propers a la ciutat de Barcelona. A la mort del poeta, la tuberculosi encara era una malaltia incurable i, per tant, contraure-la significava entrar en una situació irreversible; tot i això, es podien millorar les condicions de vida dels malalts i mitigar-ne la simptomatologia. La tuberculosi

era una malaltia relacionada amb formes de vida precàries, que s'alleugeria amb el contacte amb la natura, l'aire lliure, la llum, el repòs i la bona dieta. Dins aquest esperit, Alvar Aalto va projectar el sanatori de Paimio (1933), obert un any abans que s'iniciés el projecte de Barcelona. *24 hores de llum artificial* (1998) subverteix l'esperit del projecte i la construcció original de l'edifici, i reproduïx a escala una de les habitacions, sense finestres ni llum natural: cega l'espai, però també el mobiliari, negant-li l'essència.

Part de les contradiccions de la modernitat, del pensament i especialment de l'arquitectura moderna, resideix en l'oposició entre el discurs ideològic i el discurs estètic. Per a Domènec, l'arquitectura és un «inconscient polític» que li permet re-elaborar l'univers crític-poètic d'autors com Alvar Aalto, Mies van der Rohe o Le Corbusier, ideòlegs del projecte estètic modern des de l'arquitectura, per tal de reconsiderar el paper de l'artista. Després de la independència de Finlàndia de l'imperi rus, i de la breu però cruenta guerra civil consegüent, es va prohibir el Partit Comunista i el país va viure uns anys de fort predomini conservador i de proximitat al règim nacionalsocialista alemany, de la qual va participar Alvar Aalto. Després de la Segona Guerra Mundial el país va ser penalitzat per haver col·laborat amb el nazisme i es va legalitzar el Partit Comunista. El 1952 Aalto va dissenyar la Casa de la Cultura, la nova seu del partit. Per a la seva construcció, es va fer una crida a la col·lectivitat demanant la participació de voluntaris. El projecte *Rakentajan käsi* (La mà del treballador, 2012) planteja una revisió d'allò que ens afecta i pertoca, del que és compartit, del que es pot fer col·lectivament. En aquest cas la comunitat de treballadors es va autoorganitzar i va treballar de forma voluntària, col·lectiva i

gratuïta, per configurar-ne el propi relat davant d'una burgesia que havia ocupat el lloc preeminent al país. Aquest treball ens parla no tant d'arquitectura com d'un esforç col·lectiu, d'una utopia de treball conjunt que va funcionar però que la història li va donar o li va prendre sentit, segons els diferents esdeveniments. L'edifici va perdre el sentit quan el 1992 es va dissoldre el Partit Comunista i en els darrers anys s'ha recuperat com a equipament cultural. *Rakentajan käsi* apel·la a una consciència i un orgull de classe i, quan es revisita la història per donar veu als vençuts que proposava Walter Benjamin, es restitueix la memòria de l'edifici als treballadors.

«Necessitem la història, però la necessitem d'una altra manera de com la necessita el gaudul aviciat en els jardins del saber.»

Friedrich Nietzsche, *Sobre las ventajas y los inconvenientes de la historia* [text consultat]

Aquesta cita de Nietzsche, amb la qual Walter Benjamin encapçala una de les seves tesis de filosofia de la història, ens parla de la necessitat de problematitzar els discursos de la història i situar-nos en les asimetries, en els espais de la memòria poc complaent. En la nostra història recent tenim un episodi dramàtic, la Guerra Civil, a la qual va seguir una llarga dictadura. *Arquitectura Española, 1939-1975* (2014/2018) són còpies digitals de plànols d'edificis i obres públiques construïts pel govern del règim franquista amb mà d'obra de presos polítics republicans. Les imatges del repertori de construccions són un catàleg triomfalista i propagandista de com va aixecar-se un país sobre l'explotació dels vençuts. Constitueixen una sèrie de retrats, però en aquest cas no de persones, sinó d'edificis o espais; retrats de l'arquitectura i de la barbàrie, que no ens parlen de l'anomenada «reconstrucció» del país,

sinó de les persones que van aixecar els edificis i de les condicions tràgiques en les quals van treballar. Aquesta sèrie configura una mena d'iconoclàstia inversa i d'higienització d'un país devastat per mitjà d'obres públiques i infraestructures que s'elevaven amb fermesa, impositives, dins un nou ordre que s'havia establert damunt de les runes d'un passat que s'havia de fer invisible. Els protagonistes d'aquest passat van ser la mà d'obra silenciosa i sotmesa de les construccions del poder.

Una altra forma d'higienització és la projecció de la imatge de la ciutat a través del turisme. *Souvenir Barcelona* (Record Barcelona, 2017) analitza la manera com Barcelona ha estat pionera en el foment del turisme entès no només com un factor d'enriquiment econòmic i cultural de la ciutat, sinó també com un agent de modernització. Aquest va ser l'ideari en què es va basar la creació de la Sociedad de Atracción de Forasteros l'any 1908 i la seva publicació *Barcelona atracción* (1910-1936), promoguda per personatges compromesos amb la idea de modernització, molt propers a l'òrbita de la Lliga Regionalista i encapçalats per l'alcalde Domènec Sanllehy i Alrich. Des de principis de segle xx ja es construeix una imatge de Barcelona plena de tòpics: una ciutat culta, moderna, mediterrània, colorista, acollidora; una imatge més pròpia d'un parc temàtic, que amaga històries de marginació, misèria, revoltes populars, repressions. Les postals de Domènec mostren altres aspectes de la vida i la història de la ciutat, com ara el barraquisme, la crema d'esglésies, els bombardejos de la ciutat durant la Guerra Civil, juntament amb imatges recents, relatives a les protestes ciutadanes del 15-M, els centres d'internament per a immigrants o els desnonaments. No només hi veiem els problemes, sinó que també hi trobem les contradiccions, com en la

postal de la plaça d'Antonio López, primer marquès de Comillas, navilier i comerciant que va forjar la seva fortuna amb el comerç esclavista, on veiem immigrants que reclamen els drets dels maners, organitzats a través del Sindicat Popular de Venedors Ambulants de Barcelona, davant la persecució policial a la qual estaven sotmesos. La imatge de promoció turística no és mai bruta ni conflictiva, però aquestes postals ens mostren la ciutat rebel, amagada, sufocada; el relat subversiu. No ens presenten els indrets com a façanes asèptiques, sinó que ens parlen del que hi va succeir, dels conflictes i desencisos que hi van tenir lloc. Si el souvenir és el record que converteix la visita a la ciutat en marxandatge, aquí els souvenirs són una propaganda distòpica, una alternativa a l'imaginari estereotipat que presenta la propaganda turística que ven la imatge de la ciutat, que ven la ciutat.

«(Nua vida) la vida a qui qualsevol pot matar però que és alhora insacrible de l'homo sacer.»

Giorgio Agamben, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida* [text consultat]

L'Urban Warfare Training Center, també conegut com *Baladia*, que vol dir «ciutat» en àrab, és una ciutat artificial que l'exèrcit d'Israel va construir l'any 2005 al desert del Nègueb per entrenar-se en la guerra urbana. Tal com explica Eyal Weizman en l'assaig «A través de los muros. Como el ejército israelí se apropió de la teoría crítica postmoderna y reinventó la guerra urbana», el model d'entrenament es basa en la filosofia de Deleuze i Guattari o en pràctiques artístiques radicals com els treballs de Gordon Matta-Clark. La ciutat és el nou espai de conflicte, però es converteix en un model urbanístic distòpic quan la guerra surt dels espais convencionals i es

converteix en una guerra casa per casa. *Baladia Ciutat Futura* (2011-2015) és el resultat d'aquesta dislocació. L'obra deslocalitza la guerra en l'espai del museu, per reconstruir aquesta ciutat modular que té la capacitat d'adoptar la cartografia de les localitats en les quals s'ha d'actuar. Domènec utilitza el mateix procediment de reconstrucció que Dürer va seguir per fer el dibuix del rinoceront, un animal que no havia vist mai: en el seu cas rastreja imatges amb Google Maps, busca el testimoni de soldats per saber com és l'escenari, què vol dir entrenar-se allà, però també què passa quan aquestes pràctiques fictícies s'han de traslladar a una ciutat real amb persones que hi viuen. *Baladia* ens remet a una situació anòmala d'implementació de la força en un context colonial i en un col·lapse del sistema.

Una altra disfunció és la *Nakba*, un terme àrab que significa «desgràcia» o «catastrofe». La commemoració de la Nakba palestina coincideix amb la celebració del dia de la Independència d'Israel, dues circumstàncies que es produeixen a partir de la resolució de les Nacions Unides per a la partició del territori entre l'Estat d'Israel i Palestina el 1948. En els mesos posteriors, part de la població palestina va ser massacrada per les forces israelianes i prop d'un milió de palestins van ser desposseïts dels seus béns, de les seves cases, de les seves terres, i desplaçats a camps de refugiats. L'historiador Ilán Pappé assenyala que en aquest fet hi ha un canvi del paradigma de la guerra al paradigma de la neteja ètnica, al qual s'uneix un sistema cognitiu que va permetre als perpetradors la negació dels crims contra els palestins i va afavorir l'oblit del món. *48_Nakba* (2007) al·ludeix al memoricidi basat en l'ocultació i la distorsió, una memòria esborrada mitjançant la negació sistemàtica i el no reconeixement del fet històric. La Nakba

no només va desfer la vida de persones i va esborrar els pobles i les ciutats, sinó que ho va fer desaparèixer tot. Com qualsevol acte d'iconoclàstia oblitera i imposa estratègies geopolítiques colonials perfectament planificades. El documental es basa en el testimoni directe de persones que el 1948 van ser desplaçades i que descriuen la seva casa i el seu poble, llocs que ja no existeixen. En l'espai mental que els refugiats construeixen sobre aquest no-lloc, hi ha un contrast entre la realitat del record i la realitat física. *Terra esborrada* (2014) suposa un exercici de geografia inversa i elimina del mapa la presència palestina a Cisjordània, per fer visible l'entramat de l'ocupació israeliana. El mapa és un acte d'iconoclàstia que esborra noms, memòries, poblacions, tal com va fer la Nakba, i d'aquesta manera es converteix en el mapa de la negació. L'espai de l'ocupació es tracta també a *Real Estate* (Propietat immobiliària, 2006-2007), una obra que utilitza irònicament aquest nom («oficina immobiliària» en anglès) per mostrar que la terra palestina és una propietat immobiliària a ulls d'Israel, i la relació colonial en termes de «propietat» que l'Estat d'Israel té envers els Territoris Ocupats de Palestina, quan Palestina és una distòpia en la qual la usurpació i l'esborrament de la història i de la presència palestina per part dels israelians és global.

Un darrer projecte centrat en la distròfia de la condició de possibilitat moderna parteix del judici que el 1961 es va celebrar a Jerusalem contra un dels principals criminals de la història, el tinent coronel de les SS Adolf Eichmann. En l'assaig *Modernidad y Holocausto*, Zygmunt Bauman argumentava que una de les condicions essencials per fer possible l'Holocaust va ser la modernitat, ja que aquest episodi històric està profundament arrelat en la naturalesa mateixa de la modernitat i en

el centre del pensament social modern. Hannah Arendt va fer el seguiment complet del procés i el 1963 va publicar el llibre *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, un informe que tenia com a objectiu «determinar fins a quin punt el tribunal de Jerusalem va aconseguir satisfer les exigències de la Justícia».³ L'entrada dels magistrats a la sala s'anunciava «Beth Hamishpath», «Audiència pública» en hebreu, que és el títol del primer capítol del llibre, en el qual s'explica l'escenografia de la sala on va tenir lloc el judici, en una sala de la Casa del Poble dissenyada seguint «[...] un model d'una sala de teatre, amb platea, fossar per a l'orquestra, prosceni i escenari, així com les portes laterals perquè els actors entressin i sortissin».⁴ Concebuda com una estratigrafia jerarquitzada, l'estrat més alt l'ocupava el Tribunal i els taquígrafs; en el següent estrat hi havia els traductors; més avall, l'acusat, situat de perfil al públic, en una cabina de vidre especialment dissenyada per protegir-lo, i a l'altre costat els testimonis; en el darrer nivell, d'esquena al públic, el fiscal i l'advocat defensor. *Audiència pública* (2018) és una reproducció d'aquesta cabina, silenciada, que ens enfronta com a testimonis inoperants a la història i ens retorna la responsabilitat d'un procés que ja és un judici a la història. Ens parla de condicions de possibilitat. Els bàrbars poden arribar. Estem esperant els bàrbars.

«És que s'ha fet de nit i els bàrbars no han vingut.
I uns homes arribats de la frontera
han dit com ja, de bàrbars,
no se'n veuen enlloc.
I de nosaltres ara què serà sense bàrbars?
Aquesta gent alguna cosa bé resolia.»

Konstandinos Kavafis, *Esperant els bàrbars*

La història del món modern és un conjunt d'entropies i de resiliències, d'utopies i de distòpies, d'eufemismes davant realitats que incomoden el que s'havia previst, el que ha de ser, l'ordre imposat. Dels desordres del sistema i la capacitat que aquest té de reacció davant d'una pertorbació o de l'adversitat. Una part del projecte de la modernitat s'ha constituït en una sèrie de traços, de gestos i d'empremtes que s'eliminen i se substitueixen, que operen sobre la provisionalitat permanent.

Ni aquí ni enlloc és una proposta crítica amb una societat que ha desvirtuat el projecte modern, una relectura dels continguts utòpics de la modernitat, dels discursos d'autoritat i de poder instaurats en diferents contextos, de la iconoclàstia com a exorcisme de la història i com a alienació funcional. El projecte reflexiona sobre les paradoxes modernes a partir de treballs que subverteixen allò que s'esperava dels llenguatges, basant-se en la polisèmia i en l'incompliment de les convencions: l'arquitectura convertida en escultura; l'escultura sense pedestal, relacionada amb l'espai no públic, sinó domèstic; la imatge com a retrat d'arquitectura; l'arquitectura cegada, desproveïda del seu ús, o l'espai immobiliari que quan s'ocupa ens parla de qüestions polítiques i humanes. Però també reflexiona sobre com ens traeixen les paraules. Ariella Azoulay denunciava la violència implícita en l'ús de termes com *hostilitat* o *conflicte* per parlar de situacions d'assetjament constant en totes les esferes de la vida quotidiana, i les formes de violència suspesa, la que s'articula sobre l'axioma que «encara que tothom estigui mirant, no hi ha res a veure», però que penetra fins a l'estrat més profund. Una violència latent, silenciosa. *Ni aquí ni enlloc* és una reflexió sobre els eufemismes de la història, una mirada crítica sobre les estratègies polítiques de memòria històrica i

d'empoderament social, sobre la modernitat que deriva cap a un discurs autoritari, colonialista, que actua com a agent d'implantació d'un capitalisme global. Però no es tracta merament d'un exercici historicista: escruta des de la mirada contemporània, sotmet els projectes al context present. Walter Benjamin va plantejar una crítica a l'historicisme com a eina del poder i símptoma versemblant de l'eficiència i de l'inqüestionable. En les seves *Tesis de filosofía de la historia* proposava pensar el passat no com a reconstrucció ni seducció, sinó com un principi constructiu, ple de tensions, des del temps present. «No hi ha ni un sol document de cultura que no ho sigui alhora de barbàrie. [...] I així com ell mateix no està lliure de barbàrie, tampoc no ho està el procés de transmissió d'unes mans a unes altres. Per això el materialista històric se'n distancia tant com pot. Considera feina seva passar a la història el raspall a contrapèl.»⁵

Teresa Grandas és conservadora d'exposicions del MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

¹ Walter Benjamin: *Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2*. Madrid: Taurus Ediciones, 1980, p. 18.

² De la revista AC. *Documentos de Actividad Contemporánea*, publicació del GATEPAC, núm. 11, any III (juliol-setembre de 1993).

³ Hannah Arendt: *Eichmann en Jerusalén*, trad. de Carlos Ribalta. Barcelona: Penguin Random House, 2016 (1963), p. 434.

⁴ Op. cit., p. 15.

⁵ Walter Benjamin: *Tesis de filosofía de la historia*, núm. 7.

'What are we waiting for, assembled in the forum? The barbarians are due here today.'

Konstantinos Kavafis, *Waiting for the Barbarians*

In this famous poem, Kavafis speculates on an arrival that never happens. The barbarians never arrive, in a suspended time during which power aspires to impose its reason to the point of absurdity. Civilisation grants itself the privilege of an arrogant wait, in the security of its superiority over the uncivilised world. Waiting for the barbarians is recognition of its own barbarity; it is the struggle between the intelligence of the individual and submission to power. It is historic narrative in suspension, the space of resilience, of entropic disturbances that colour history. When the reference is dystopian, it can only prompt a heterodox genealogy. Kavafis' story, which Coetzee later masterfully rewrites, is that of human paradox, which shows us that we are unprotected, at the mercy of the ideological elements. From this perspective, addressing the modern project as the grand project of thought, politics, culture and art, as the desire to build a more just society, is merely stating a narrative of emancipatory processes and dystopian drifts. As opposed to an orthodox view of history, modernity has to be seen from a critical perspective of its arrogant discourses, revealing how these very discourses break down and are questioned in everyday life.

Indeed, it is the crisis of modernity, the discovery of the bankruptcy of the modern movement that provides the starting point for Domènec's research and his critical essay which materialises as sculptures, installations, photographs, videos and interventions in public space. All of these projects fundamentally revolve around issues such as the distance between utopias and social realities, speculation about the public dimension of architecture and the ideological precepts that determine it, socio-historical mechanisms and what comes in between them, and factors that condition memory and forgetting. Analysis and questioning of the discourses of authority and power in different contexts bring us to the variables and the extent of disorder, to the extent of doubt. Disturbing the hegemonic discourse impedes the order of the discourse.

'There has never been a document of culture which is not simultaneously one of barbarism.'

Walter Benjamin, *Theses on the Philosophy of History*, no. 7

Outstanding among utopian genealogies is the Icarian project. In 1840, Étienne Cabet published *Voyage en Icarie*, rejecting oppression by the minority in power as well as the class system of the modern world. In the preface, the author indicated that the book was a treatise on ethics, philosophy, and social and political economy, a compendium of the community doctrine that aimed

to suppress inequality based on the principle of fraternity. His ideas were brought to Catalonia by Narcís Monturiol. Monturiol published Cabet's book at his own press and used *La Fraternidad*, the newspaper he edited and the leading communist medium, to condemn social injustice in the world and express his desire for a better one. In this context, somewhat ingenuously, the Icarian idea of regenerating the world extended fast in radical circles, among workers and progressive intellectuals, with followers including figures such as Ildefons Cerdà, Josep Anselm Clavé and the doctor Joan Rovira i Font. In Catalonia, a large group of followers decided to take part in the founding of an Icarian community in the United States in 1848, a project that did not prosper. *Voyage en Icarie* (Journey to Icaria, 2012) refers to one of the few utopian projects which, despite failing at the first attempt, managed to create various communities that continued for a while. The work illustrates the ephemeral glow of the utopian project, of the desire that was never fully realised and quickly died out.

A few years previously, numerous Icarians had taken part in the revolt of La Jamància, which took place in Barcelona between August and November 1843. It was a popular uprising against the liberal Spanish state, quashed by a military intervention directed by General Prim, involving the bombardment of the city from Montjuïc Castle and the military fortress of the Ciutadella. In 1882, a statue was erected in the general's honour in the park built on the site of the old fortress, a way of paying homage to a figure who was controversial not just for his actions in the city, but also for his interventions in the colonies. *Monument enderrocant* (Demolished Monument, 2014) shows the empty pedestal, now with another symbolic value after the statue was demolished by the Joventuts Llibertàries de Gràcia (Gràcia

Libertarian Youth) at the start of the Civil War, in an act of political iconoclasm that years later was to be delegitimised with the restitution of the icon in the form of a replica made by Frederic Marés.

Iconoclasm is a struggle for political control of space which takes the form of an attack on systems of representation, the destruction of images of power personified in the monument, and the symbolic and ideological constructions it generates. The monument is an expression of power that occupies, colonises and hierarchises public space. It is rhetoric by definition, and it is reaffirmed in the public space where it acquires meaning. It is power that gives it meaning, and decides what is to be remembered and celebrated, but also what is to be forgotten. Monuments legitimise history but they also make it disappear. The iconoclastic act generates an empty space which creates a symbolic value and produces a need for reconstruction with a new meaning. The destruction and reconstruction of the monument denote the various strata and meanings of power. Political iconoclasm entails a rhetoric of superposition of discourse and a form of revolutionary anti-hegemonic urbanism, and the conception of an autonomous public space. The great paradox of iconoclasm is the discovery that it is never permanent, that images are destroyed but then often restored. There is an implicit and necessary sense of permanence in the very essence of the monument; in the iconoclastic act, the time of the monument is not linear time, it is time in suspension.

'The red dawn of riots does not dissolve the monstrous creatures of the night. It clothes them in light and fire, and scatters them through the towns and across the fields.'

Raoul Vaneigem, *Treatise on Living for the Use of the Young Generation*

While the French Revolution of 1789 was more bourgeois in nature, the Paris Commune was the first movement of revolt to aspire to establish a popular, self-managed political project. To cite Benjamin, 'the Commune puts an end to the phantasmagoria holding sway over the early years of the proletariat. It dispels the illusion that the task of the proletarian revolution is to complete the work of 1789 hand in hand with the bourgeoisie. This illusion dominates the period 1831–71, from the Lyon uprising to the Commune. The bourgeoisie never shared in this error. Its battle against the social rights of the proletariat dates back to the great Revolution, and converges with the philanthropic movement that gives it cover and that is in its heyday under Napoleon III.'¹ The Commune was the moment when the foundations were laid for the utopian, transformative, radical and revolutionary thought that emerged in the following years. Although short in duration, lasting from 18 March to 28 May 1871, it was activated with sufficient intensity to enact a series of radical measures and actions ranging from self-management in factories to the secularism of the state, among others.

One of the urbanistic decisions taken by the Paris Commune was the demolition of the Vendôme Column, advocated months earlier by Gustave Courbet, for which he was tried and sentenced. Erected to commemorate Napoleon Bonaparte's victory at Austerlitz, the column symbolised oppression and power. As in the case of the statue of General Prim, it was reconstructed after the fall of the Commune with the return to 'order'. The GIF *L'Ascension et la chute de la Colonne Vendôme* (The Rise and Fall of the Vendôme Column, 2013) reproduces the construction and destruction of the column, its fall and rise as a symbolic image of revolutionary processes. Any revolution needs transformations that are as

immediate as possible, and perceivable as breakaways from the established order. Once the revolution is over, order, symbolic and real, must also be restored quickly. *Playground (Tatlin in Mexico)* (2011) refers firstly to the Mexican revolution, started in 1910, which, frustrated by infighting between the different factions involved, was unable to prevent the economic oligarchy maintaining power. It also revolves around the critical reactivation of the monument, by means of a resignification of its use and location. In this case, Domènec uses the iconic device that is the model for the monument to the Third International that Tatlin designed between 1919 and 1920 in honour of the constitution of the Soviet state and the new social order (finally, the model was all that was built in the project for what was to have been a 400-metre-high monument). In this work, the Tower becomes an anti-monument: a playground, as a way of reactivating the non-existing monument, situated first in a bourgeois setting and, finally, in an outlying area lacking in recreational and service spaces.

At the end of the First World War, the Spartacus League, a Marxist revolutionary movement headed by Rosa Luxemburg and Karl Liebknecht, was founded in Germany. This group backed a short communist revolution in Berlin in January 1919, which was quashed by Germany's Social Democratic Party and the Freikorps, a far-right paramilitary corps that killed the Spartacist leaders. When Mies van der Rohe was commissioned to build a monument in their honour, he wanted to crown it with a large star with the hammer and sickle emblem of the Communist Party which was to continue the ideas of the Spartacist movement. *Den toten Helden der Revolution* (To the Dead Heroes of the Revolution, 2018) is about the capacity of monuments for political activation. When the firm Krupp, Nazism sympathisers,

refused to make the sign, Mies reformulated the order and asked for five steel diamonds, innocuous shapes in themselves but which deployed their full symbolic potential and gained a voice when put together. In 1933, the Nazis tore down the star with the hammer and sickle, and included it in an exhibition of confiscated communist insignia at the Museum of the Revolution in Berlin, a propagandistic display where the symbolic power lay in the distortion of the elements shown out of context, in a counter-effect that was also used in the Degenerate Art Exhibition. This work questions the symbolic space that the sculpture introduces into the public and the ideological spheres in which it is formulated by the artist and the authority that commissions it. Mies van der Rohe's discourse is modern in the field of architecture but highly ambiguous in political terms, differing before and after Nazism. The Nazis demolished the monument in 1935.

Existenzminimum (Minimum Existence, 2002) is conceived as an allegory about the failure of the political project of modernity, converting the monument into a small portable dwelling 'which takes us back to the memory of the recent history of Europe from the unhappiness of the present'. Built at human scale, *Existenzminimum* moves between the monumental scale of sculpture and the minimum scale of architecture. In 1929, Frankfurt hosted the International Congress of Modern Architecture (CIAM), centring on the attempt to define the subsistence dwelling ('Die Wohnung für das Existenzminimum') – that is, the basic conditions required to live a normal existence. The Congress was trying to solve the problems caused by the war, the resulting social conflicts and the need for the mass construction of quality housing for the working classes. That same year saw a stock market crash and a global crisis which, in

the case of Germany, prompted the rise to power of National Socialism. The intention of the CIAM was to create a framework of cooperation between architects interested in improving social conditions and the intervention of public institutions to regulate construction and establish basic housing typologies. The consolidation of Nazism in the German government nipped these aspirations in the bud. *Existenzminimum* weighs the conditions of political iconoclasm in relation to the desires and contradictions that surround it, and the dystopias of social and housing conditions.

'They want to turn us from dwellers
in houses into their users.'

Walter Benjamin, 'Julien Green',
Selected Writings

The sociologist Henri Lefebvre reflected on the need for everyday life to free itself from the function it has under capitalism, which imposes habits on individual and collective life, and reproduces and perpetuates relations of domination. In the trilogy *Critique of Everyday Life* (1947/1961/1981), he refers to the city as the space of aesthetic subversion of everyday life and demands what he calls the 'right to the city', the need for society consciously to produce its space. In fact, since the end of the nineteenth century and throughout the twentieth, modern architects designed projects that oscillated between utopia and the possibility of producing physical spaces, environments and dwellings for the working class to improve living conditions and encourage the construction of a more equal society.

The conversation piece was an eighteenth-century English genre of painting comprising informal portraits of groups. In addition to the literal meaning of the phrase, it can also refer to objects of exceptional interest

that spark conversation. A series of works by Domènec bear this title and reflect on some paradigm buildings of modernity and its desire to regenerate social housing and collective life. *Conversation Piece: Narkomfin* (2013) focuses on the building of this name designed in 1929 by the architects Moisei Ginzburg and Ignaty Milinis, of the OSA Group (Organisation of Contemporary Architects) in Moscow. OSA published the journal SA, and its contributors included major figures such as Le Corbusier. In 1927, two years before CIAM II in Frankfurt and the construction of this building, SA devoted an issue to the 'dom-kommuna' or appropriate form of collective housing. Illustrating this concept, Narkomfin was designed with an annexe containing communal services, while keeping the dwellings independent. After some radical experiences forcing individuals to live collectively, this proposal toned down expectations and encouraged what Ginzburg called a 'socially superior mode of life', without imposing it, as the architect considered that collective life could not be enforced by construction.

Conversation Piece: Casa Bloc (2016) reflects on a building constructed in Barcelona between 1932 and 1936, designed by the architects Josep Lluís Sert, Josep Torres Clavé and Joan Baptista Subirana, members of the GATCPAC (Group of Catalan Architects and Technicians for the Progress of Contemporary Architecture). The GATCPAC was committed to solving society's problems by means of architecture and urbanism, and its mission was to analyse the situation, and find solutions and proposals for transformation. As regards social housing, it stated: 'A mean, miserable concept of life has governed the construction of worker housing in this country, and the result is an unacceptable minimum. The subsistence dwelling may be small in terms of square metres, but it cannot exclude fresh air, sunlight and

open vistas. These are elements that everyone needs, which society has no right to deprive them of.'¹² In contact with Le Corbusier, the members of the group had visited the Soviet Union to discover at first hand the formulations being developed for social architecture, and together they designed a city renovation plan that was never implemented, the Macià Plan. They also attended the CIAM congresses of the time. The theme of the *Existenzminimum* and social housing involved complex, ambiguous processes about the power relations that determine ways of living, deciding what is necessary and appropriate as a framework of coexistence, and which needs should be met. Casa Bloc is a building designed as worker housing with collective services, which never provided the function for which it was designed, since, when construction was complete, at the end of the Civil War, it was immediately occupied by the military, who subverted the collective spaces and added a necrotic appendix popularly known as the 'ghost block', which obstructed the original project.

The third part of this series of works is *Conversation Piece: Les Minguettes* (2017). Les Minguettes is a neighbourhood of Vénissieux (Lyon) built in the sixties to house the working population and partially demolished in the eighties. It is known as the origin of the French *banlieue* riots and the climate of social tension on the peripheries of big cities. These banlieues are characterised by a high concentration of immigrant population from former colonies with low incomes and poor living conditions, by the poorly designed and constructed tower blocks, overcrowding, a lack of community services and poor communication with city centres and other districts, among other factors that prompted the *malaise des banlieues* (crisis of the suburbs) and led to major clashes. In Les Minguettes, after a period of great tension, the situation of vi-

olence was reversed and the end of 1983 saw a peaceful march for equality and against racism, the *Marche des beurs* (*beurs* being a pejorative term used to refer to the immigrant population from North Africa). The government carried out an attempt to improve conditions in the neighbourhood, demolishing some twenty buildings, the first of which was the 'Democracy' sector. The piece analyses the historical and socio-political mechanisms that led to the degradation, marginalisation and overlooking of certain areas, and includes a video in which, with images shown in reverse order, the building symbolically rises again to impose its dystopia, an ironic play on 'rebuilding modernity'. The demolition of a building or a neighbourhood is an act of administrative iconoclasm, linked more with spectacular institutional politics than with a real desire to introduce improvements. In the case of *Casa Bloc* and *Narkomfin*, the space of conversation or debate takes place on Formica chairs of the type found in kitchens in the fifties and sixties. It is literally the chairs that are having the conversation, as they provide the unstable pedestal for the models of the two buildings. The models are two sculptures without bases, deprived of the monumental dignity that a pedestal grants. In the case of Les Minguettes, it is the models of what is popularly known as the district's 'Red Square' which act as a 'pedestal' or a seat for the public, stripping them of the status of observable object and assigning them a dysfunctional use.

Le Corbusier, Mies van der Rohe, Alvar Aalto, the OSA Group and the GATCPAC were leading figures in a modernity that aspired to create universal housing models for the working classes that incorporated all the necessary services, but which has been powerless and unable to meet the ideals of progress and welfare for all. As the designers of others' lives, the task of architects and urbanists is to

work with the context; it has a public dimension and political implications for social regeneration, affects the construction of the social imaginary, and conditions people's everyday lives. But it also has an ideological dimension, sometimes explicit, sometimes masked, for reasons of efficiency or functionality. Architecture can induce operations to cure, organise and sanitise the city by means of the housing and services it offers. Among the projects carried out by the GATCPAC in the framework of regeneration and improvement of living conditions of the working classes and socialisation of hospital care is the tuberculosis dispensary in Barcelona. This dispensary had two aspects: one medical, to monitor and eradicate the disease, and the other to repair the city.

Interrupcions. 10 anys, 1.340 metres (Interruptions. 10 years, 1,340 metres, 2010) centres on the figure of the poet and revolutionary Joan Salvat-Papasseit, a sympathiser of anarchist ideas, who died of tuberculosis in an insalubrious house at a distance of ten years and 1,340 metres before the tuberculosis dispensary's construction. But the promise of social regeneration for which the poet had fought and which the GATCPAC promoted with its architectural and planning practice was put on hold by the Civil War, when Barcelona was bombed, and definitively frustrated by Franco's dictatorship, which abolished any attempt at ideological disruption and encouraged a very different social housing project, such as the Congr s neighbourhood promoted during the celebration of the Eucharistic Congress in Barcelona, or the social dwellings in Badia del Vall s, which became a huge fraud, to give two examples near the city of Barcelona. At the time of the poet's death, tuberculosis was still an incurable disease leading to an irreversible situation; however, it was possible to improve the living conditions of the sick

and alleviate their symptoms. Tuberculosis was an illness related to insalubrious lifestyles, alleviated by contact with nature, fresh air, sunlight, rest and a healthy diet. In this spirit, Alvar Aalto designed the sanatorium in Paimio (1933), opened a year before work began on the Barcelona project. *24 hores de llum artificial* (24 Hours of Artificial Light, 1998) subverts the spirit of the project and the original construction of the building with a scale reproduction of one of the rooms, with no windows or daylight: it bricks up the space, but also disables the furniture, denying its essence.

Part of the contradiction of modernity, thought and in particular modern architecture, lay in the opposition between ideological and aesthetic discourse. For Domènec, architecture is a 'political unconscious' that allows him to rework the critical and poetic world of architects such as Alvar Aalto, Mies van der Rohe and Le Corbusier, ideologues of the modern aesthetic project in the field of architecture, in order to reconsider the role of the artist. When Finland gained independence from the Russian Empire and after the short but bloody civil war that ensued, the Communist Party was closed down and the country underwent some years of conservative predominance and proximity to Germany's National Socialism regime, with the participation of Alvar Aalto. After the Second World War, the country was penalised for having collaborated with Nazism, and the Communist Party was legalised. In 1952, Aalto designed the House of Culture, the party's new headquarters. For its construction, an appeal was made to the community asking for the participation of volunteers. The work *Rakentajan k si* (The Worker's Hand, 2012) sets out to review what affects and concerns us, what is shared, and what can be done collectively. In this case,

the worker community organised itself and worked voluntarily, collectively and free of charge, to create its own narrative in the face of the bourgeoisie that had occupied the preeminent position in the country. This work speaks not so much about architecture as about a collective effort, a utopia of joint effort that worked, but one in which history gave or removed meaning according to different events. The building lost its meaning when the Communist Party was dissolved in 1992 and in recent years it has been recovered as a cultural facility. *Rakentajan k si* calls to a class awareness and pride, and, by revisiting history, seeks to give voice to the defeated, as Walter Benjamin proposed, aiming to restore the memory of the building to the workers.

'We do need history, but quite differently from the jaded idlers in the garden of knowledge.'

Friedrich Nietzsche, *On the Advantage and Disadvantage of History for Life*

This quote from Nietzsche, with which Walter Benjamin heads one of his philosophy of history theses, speaks of the need to problematise the discourses of history and situate ourselves in the asymmetries, in the spaces of uncomfortable memory. In our recent history there is a dramatic episode, the Civil War, which was followed by a long dictatorship. *Arquitectura Española, 1939-1975* (Spanish Architecture, 1939-75, 2014/2018) comprises digital copies of plans of buildings and public works constructed by the government of the Franco regime using the labour of republican political prisoners. The images of the repertoire of constructions are a triumphalist, propagandistic catalogue of how a country was raised on the exploitation of the defeated. They represent a series of portraits, not of people in this case, but of buildings or spaces; portraits of architecture and barbarism

that speak to us not of the so-called ‘reconstruction’ of the country, but of the people who erected the buildings and the tragic conditions in which they did so. This series presents a kind of inverse iconoclasm and sanitation of a devastated country by means of public works and infrastructures that were built resolutely, by imposition, within a new order that had been established on the rubble of a past that was to be rendered invisible. The protagonists of that past were the silent, subjected labour force of the constructions of power.

Another form of sanitisation is the projection of the city’s image through tourism. *Souvenir Barcelona* (2017) analyses the way Barcelona has been a pioneer in promoting tourism not just as a means to economic and cultural enrichment, but also as an agent of modernisation. This was the founding idea of the Sociedad de Atracción de Forasteros (Society for the Attraction of Visitors), an early tourist board founded in 1908 and with its publication *Barcelona atracció*n (1910–36), promoted by figures committed to the idea of modernisation, very close to the circles of the Regionalist League and headed by the mayor, Domènec Sanllehy i Alrich. From the start of the twentieth century, a stereotypical image of Barcelona was created: cultured, modern, Mediterranean, colourful, welcoming; an image more in keeping with a theme park, concealing stories of marginalisation, poverty, popular revolts, and repression. Domènec’s postcards show other aspects of the life and history of the city such as its shanties, the burning of churches, and the bombing of the city during the Civil War together with recent images related to the citizen protests of 15 May 2011, immigrant internment centres and evictions. We see not just the problems, but also the contradictions, as in the postcard of the square named after Antonio López, first Marquis of

Comillas, a ship-owner and merchant who built his fortune on the slave trade, where we see immigrants calling for the rights of *manteros* [illegal street vendors selling items that infringe copyright], organised under the umbrella of the Sindicat Popular de Venedors Ambulants de Barcelona (Popular Street Vendors’ Union of Barcelona), in the face of the police persecution to which they were subjected. The tourism promotion image is never dirty or conflictive, but these postcards show us the hidden, suffocated, rebel city, and its subversive narrative. They do not present the places as aseptic façades, rather speaking to us of what took place, of the conflicts and disappointments that happened there. If the souvenir is the memory that turns a visit to the city into merchandising, here souvenirs are dystopian propaganda, an alternative to the stereotypical imaginary presented by the tourist propaganda that sells the image of the city, and the city itself.

‘[Naked life] means the life that can be killed but not sacrificed of the *homo sacer*.’

Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*

The Urban Warfare Training Center, also known as *Baladia*, which is Arabic for city, is an artificial city built by the Israeli army in 2005 in the Negev desert to train in urban warfare. As Eyal Weizman explains in the essay ‘Walking through walls: Soldiers as architects in the Israeli-Palestinian conflict’, the training model is based on the philosophy of Deleuze and Guattari and radical artistic practices such as the works of Gordon Matta-Clark. The city is the new space of conflict, but it becomes a dystopian urban-planning model when war leaves its conventional scenarios and becomes a house-to-house war. *Baladia Future City* (2011–15) is the result of this dislocation. The

work relocates war in the museum space to reconstruct this modular city with the capacity to adopt the cartography of the places where intervention is required. Domènec uses the same reconstruction procedure that Dürer followed to produce the drawing of the rhinoceros, an animal he had never seen: in this case, he looked for images using Google Maps, asked soldiers for their testimony to find out what the setting was like and what it meant to train there, but also what happens when these fictional practices have to move to a real city with people who live there. *Baladia* presents us with an anomalous situation of implementation of force in a colonial context and a breakdown of the system.

Another dysfunction is *Nakba*, an Arabic term that means disaster or catastrophe. The commemoration of the Palestinian Nakba coincides with the celebration of Israeli Independence Day, two circumstances produced by the United Nations resolution to divide the territory between the State of Israel and Palestine in 1948. During the following months, part of the Palestinian population was massacred by Israeli forces and almost one million Palestinians were dispossessed of their property, their homes and their land, and displaced to refugee camps. The historian Ilán Pappé notes that this corresponds to a paradigm shift from war to one of ethnic cleansing, along with a cognitive system that allowed the perpetrators to deny the crimes against Palestinians and helped the world to forget. *48_Nakba* (2007) alludes to the memocide based on concealment and distortion, a memory erased by systematic negation and non-recognition of historical fact. The Nakba not only destroyed people’s lives and erased villages and towns, it made everything disappear, like an act of obliterating iconoclasm, imposing perfectly planned colonial geopolitical

strategies. The documentary is based on the direct testimony of people who were displaced in 1948 and who describe their homes and their villages, places which no longer exist. In the mental space that the refugees construct in this no-place, there is a contrast between the reality of memory and physical reality. *Erased Land* (2014) is an exercise in inverse geography, eliminating Palestinian presence from the map of the West Bank to make the framework of Israeli occupation visible. The map is an act of iconoclasm that erases names, memories, and towns, like the Nakba did, thereby becoming the map of negation. Occupied space is also the theme of *Real Estate* (2006–07), a work that uses this name ironically to show that Palestinian land is a piece of property in Israel’s eyes, and the colonial relationship in terms of ‘property’ which the State of Israel has with the occupied Palestinian territories, where Palestine is a dystopia in which the usurpation and erasing of history and Palestinian presence by the Israelis is global.

A final project centring on the dystrophy of the condition of modern possibility is based on the trial in 1961 in Jerusalem of one of the greatest criminals in history, the SS lieutenant colonel Adolf Eichmann. In his essay *Modernity and the Holocaust*, Zygmunt Bauman argued that one of the essential conditions that made the Holocaust possible was modernity, as this episode of history is deeply rooted in the very nature of modernity and the centre of modern social thought. Hannah Arendt followed the entire trial and in 1963 published the book *Eichmann in Jerusalem*, a report which ‘deals with nothing but the extent to which the court in Jerusalem succeeded in fulfilling the demands of justice’.³ The magistrates’ entrance to the courtroom was announced with ‘Beth Hamishpath’, ‘The House of Justice’ in Hebrew, the title of the first

chapter of the book which describes the stage set of the auditorium in which the trial was held, in the House of the People, designed with '[...] a theatre in mind, complete with orchestra and gallery, with proscenium and stage, and with side doors for the actors' entrance'.⁴ Designed as a stratigraphic hierarchy, the highest tier was occupied by the judges and the stenographers; on the next tier were the translators; lower down, the accused, his profile turned to the audience, in a glass booth specially designed to protect him, opposite the witness box; on the lowest tier, with their backs to the audience, the prosecutor and the counsel for the defence. *Audiència pública* (Public Hearing, 2018) is a reproduction of this silenced cabin that confronts us with history as ineffective witnesses and returns to us the responsibility for a case that is already a trial of history.⁵ It speaks to us of conditions of possibility. The barbarians might arrive. We're waiting for the barbarians.

'Because night has fallen and the barbarians have not come.
And some who have just returned from the border say
there are no barbarians any longer.
And now, what's going to happen
to us without barbarians?
They were, those people, a kind of solution.'

Konstantinos Kavafis, *Waiting for the Barbarians*

The history of the modern world is a series of entropies and resiliencies, utopias and dystopias, euphemisms in the face of realities which disturb what was expected, that which has to be, imposed order. Of disorders of the system and its capacity to react to disturbance or adversity. Part of the project of modernity has been built on a series of strokes, gestures and traces that are eliminated and replaced, operating on permanent provisionality.

Not Here, Not Anywhere is a proposal which criticises a society that has distorted the modern project, a reinterpretation of the utopian contents of modernity, the discourses of authority and power established in different contexts and iconoclasm as exorcism of history and as functional alienation. The project reflects on modern paradoxes in works which subvert what is expected of languages, based on polysemy and breach of convention: architecture converted into sculpture; sculpture without a plinth, related not with public but domestic space; the image as a portrait of architecture; bricked up architecture, stripped of its use, or the space of real estate which, when occupied, speaks to us of political and human issues. But it also reflects on how words betray us. Ariella Azoulay denounced the violence implicit in the use of terms such as hostility or conflict situations to talk about constant harassment in all spheres of everyday life, and suspended forms of violence, built on the axiom that 'Even if everyone is watching, there is nothing to see', but which penetrates to the deepest layer. A latent, silent violence. *Not Here, Not Anywhere* is a reflection on the euphemisms of history, a critical look at the political strategies of historical memory and social empowerment, at the modernity that drifts towards an authoritarian, colonialist discourse and acts as an agent for the implantation of global capitalism. But it is not just an exercise in historicism: it scrutinises through contemporary eyes, submitting projects to the present context. Walter Benjamin presented a criticism of historicism as a tool of power and a credible symptom of efficiency and the unquestionable. In his *Theses on the Philosophy of History*, he proposed seeing the past not as reconstruction or seduction but as a constructive principle, full of tensions, for the present time. 'There has never been a document of culture which is not simultaneously

one of barbarism. And just as it is itself not free from barbarism, neither is it free from the process of transmission, in which it falls from one set of hands into another. The historical materialist thus moves as far away from this as measurably possible. He regards it as his task to brush history against the grain.'⁶

Teresa Grandas is exhibitions curator at MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

¹ Walter Benjamin, *The Arcades Project*, tr. Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999.

² From the journal *AC. Documentos de Actividad Contemporánea*, the publication of the GATCPAC, no. 11, III (July–September, 1933).

³ Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. New York: The Viking Press, 1963.

⁴ Op. cit.

⁵ While the first chapter of Arendt's original text was entitled 'The House of Justice', in the Spanish edition it was rendered as 'Audiencia pública' ('Public hearing' in direct English retranslation). [Editor's note]

⁶ Walter Benjamin, *Theses on the Philosophy of History*, no. 7.

FRATERNIDAD.

TODOS
para cada uno

CADA UNO
para todos.

SOLIDARIDAD.	—	EDUCACION.
IGUALDAD. — LIBERTAD	—	INTELIGENCIA. — RAZON.
ELEGIBILIDAD.	AMOR.	MORALIDAD.
UNIDAD.	JUSTICA.	ORDEN.
PAZ.	MUTUO APOYO.	UNION.
—	SEGURIDAD UNIVERSAL.	—
ORGANIZACION DEL TRABAJO.		
MÁQUINAS PARA PROVECHO DE TODOS.		
AUMENTO PROGRESIVO DE LA PRODUCCION.		
REPARTICION EQUITATIVA DE LOS PRODUCTOS.		
SUPRESION DE LA MISERIA.		
MEJORAS PROGRESIVAS.		
MATRIMONIO Y FAMILIA.		
ADELANTOS CONTINUOS.		
ABUNDANCIA.		
ARTES.		
PRIMER DERECHO,	—	PRIMER DEBER,
VIVIR.		TRABAJAR.

A cada cual
SEGUN SUS NECESIDADES

De cada cual
SEGUN SUS FUERZAS.

FELICIDAD COMUN.

PRÓLOGO.

Si consideramos las *riquezas* de que ha colmado al género humano la Naturaleza bienhechora, y la *inteligencia* ó la *Razon* con que le ha dotado para servirle de instrumento y de guía, es imposible admitir que el hombre esté destinado á ser *infeliz* sobre la tierra; y si, por otra parte, vemos que es esencialmente *sociable*, y por consiguiente simpático y afectuoso, tampoco podremos admitir que sea naturalmente *malo*.

No obstante, la historia de todos los tiempos y países nos muestra solamente trastornos y desórdenes, vicios y crímenes, guerras y revoluciones, suplicios y mortandades, calamidades y catástrofes.

Empero si estos vicios y estas desdichas no provienen de la voluntad de la Naturaleza, preciso es, pues, buscar su *causa* en otra parte.

¿Y dónde hallaremos esta *causa* sino en la *mala organizacion* de la Sociedad, ni el vicio radical de esta organizacion sino en la *desigualdad* que le sirve de base?

Ninguna cuestion es evidentemente tan digna como esta de excitar el interés universal; porque si estuviese demostrado que los padecimientos de la humanidad dependen de un decreto inmutable del destino, seria preciso no buscar su remedio mas que en la resignacion y la paciencia, mientras que, por el contrario, si el mal no es otra cosa que la consecuencia de una mala organizacion social, y especialmente de la desigualdad, preciso es no perder un momento sin trabajar, á fin de conseguir la supresion del mal suprimiendo su causa, y sustituyendo la *igualdad* á la *desigualdad*.

Por lo que á nosotros toca, cuanto mas penetramos en el estudio de la historia, tanto mas profundamente nos convencemos de que la *desigualdad* es la causa procreadora de la



miseria y de la opulencia, con todos los vicios que de una y otra dimanar, de la codicia y la ambicion, de la envidia y el odio, de las discordias y las guerras de todos géneros, y en una palabra, de cuantos males agovian á los individuos y á las naciones.

Tal es nuestra conviccion, conviccion que llega á ser indestructible cuando vemos á casi todos los filósofos y sabios proclamar la igualdad; cuando vemos á *Jesucristo*, autor de una inmensa reforma, fundador de una nueva religion, adorado como Dios, proclamar la *Fraternidad* para redimir al género humano; cuando vemos que todos los Padres de la Iglesia, todos los cristianos de los primeros siglos, la Reforma, y sus innumerables partidarios, la Filosofía del siglo XVIII, la Revolucion americana, la Revolucion francesa y el Progreso universal, en fin, proclaman á una voz la *Igualdad* y la *Fraternidad* de los hombres y de los pueblos.

La doctrina, pues, de la *Igualdad* y de la *Fraternidad* ó de la *Democracia* es, en nuestros días, la conquista intelectual de la Humanidad: la realizacion de esta doctrina es el fin á que se dirigen todos los esfuerzos, todas las luchas y todos los combates sobre la tierra. Mas al penetrar seria y ardentemente en la cuestion de saber cómo podria la sociedad organizarse en Democracia, es decir, sobre las bases de la Igualdad y de la Fraternidad, se llega á conocer que esta organizacion exige y trae consigo necesariamente la *Comunidad de bienes*.

No omitiremos añadir que esta *Comunidad* ha sido igualmente proclamada por *Jesucristo*, por todos sus apóstoles y discípulos, por todos los padres de la Iglesia, por los cristianos de los primeros siglos, por la Reforma y sus sectarios, y por los filósofos que son la luz y el honor de la especie humana.

Todos, y *Jesucristo* á la cabeza, reconocen y proclaman que la *Comunidad*, basada en la educacion y en el interés público ó comun, constituyendo una seguridad general y mutua contra todos los accidentes y desgracias; garantizando

á cada cual el alimento, el vestido, la habitacion, la facultad de casarse y de crear una familia, sin someterse á mas condicion que á la de un trabajo moderado, es el único sistema de organizacion social que puede realizar la *Igualdad* y la *Fraternidad*, precaver la codicia y la ambicion, suprimir las rivalidades y el antagonismo, destruir la envidia y los rencores, hacer casi imposibles los vicios y los crímenes, afianzar la concordia y la paz, colmar, en fin, de dicha á la Humanidad regenerada.

Esto no obstante, hace que los interesados y ciegos adversarios de la Comunidad, sin dejar de reconocer los prodigios que su establecimiento procrearia, han llegado á sentar la errónea conclusion de que es imposible, que solo es un hermoso sueño, una magnífica quimera.

El estudio profundo de esta cuestion nos ha convencido íntimamente de que la Comunidad puede fácilmente realizarse tan luego como la adopten un pueblo y su gobierno. Tenemos además la conviccion de que los progresos de la industria facilitan, hoy mas que nunca, la realizacion de la Comunidad: de que el desarrollo actual é ilimitado de la potencia productora por medio del vapor y de las máquinas puede asegurar la *igualdad de abundancia*, y de que ningun sistema social es mas favorable á la perfeccion de las bellas artes y á la satisfaccion de todos los goces razonables de la civilizacion.

A fin de hacer palpable esta verdad hemos redactado el *Viage por Icaria*.

En su primera parte referimos, describimos, y damos á conocer una gran nacion organizada en Comunidad; la presentamos en accion en todas sus diferentes situaciones; conducimos al lector á sus ciudades, á sus campiñas, á sus pueblos y aldeas, y á sus quintas; le hacemos recorrer sus carreteras, sus caminos de hierro, sus canales y rios; viajar en sus diligencias y omnibus; visitar sus talleres, sus escuelas,

sus hospicios, sus museos, sus monumentos públicos, sus teatros, sus juegos y fiestas, sus placeres y sus asambleas políticas; exponemos la organización del alimento, el vestido, la habitación, el mueblaje, el matrimonio, la familia, la educación, la medicina, el trabajo, la industria, la agricultura las bellas artes y las colonias; referimos la abundancia y la riqueza, la elegancia y la magnificencia, el orden y la unión, la concordia y la fraternidad, la virtud y la dicha, que son el infalible resultado de la Comunidad.

Por lo demás, la Comunidad, del mismo modo que la Monarquía, la República ó un Senado, es susceptible de una infinidad de organizaciones diferentes; puede organizarse con ciudades ó sin ellas, etc., etc; y no tenemos la presunción de creer que hayamos encontrado, desde luego, el sistema mas perfecto para organizar una gran Comunidad: nuestro objeto no ha sido otro que el de presentar un EJEMPLO, para hacer concebir la posibilidad y la utilidad del sistema comunitario. Abierta está la liza; presenten otros mejores planes de organización y mejores modelos. Además, la nación sabrá rectificar y perfeccionar, como sabrán modificar y perfeccionar mas aun las generaciones venideras.

En cuanto á los pormenores de la organización, muchos de ellos son aplicables á la simple Democracia del mismo modo que á la Comunidad, y nos inclinamos á pensar que pueden reportar desde luego ventajas.

Al suponer que la organización política de Icaria es la *República*, debe entenderse que adoptamos la palabra *República* en su mas lato sentido (*Res pública, la cosa pública*); en el sentido que le dieron Platon, Bodin y Rousseau, los cuales dieron el nombre de República á todo Estado ó Sociedad gobernada ó administrada para el *interés público*, sea cual sea la forma de su gobierno simple ó múltiple, hereditario ó electivo. Una Monarquía realmente representativa, democrática, popular, puede ser mil veces preferible á una República aristocrática; y tan posible es la Comunidad con una Monarquía constitucional como con un presidente republicano.

En la segunda parte indicamos de qué manera puede establecerse la Comunidad, y cómo puede transformarse en tal una antigua y dilatada nación. Estamos íntima y sinceramente convencidos de que esta transformación no puede operarse instantáneamente, por medio de la violencia y de la fuerza, sino que debe ser sucesiva y progresiva, por efecto de la persuasión, del convencimiento, de la opinión pública y de la voluntad nacional. Exponemos por lo tanto un *Régimen transitorio*, el cual no es mas que una Democracia que adopta el principio de la Comunidad, que aplica inmediatamente todo cuanto es susceptible de una aplicación inmediata, que prepara la realización progresiva de lo demás, modela una primera generación con arreglo á la Comunidad, enriquece á los pobres sin despojar á los ricos y respeta los derechos adquiridos y los hábitos de la generación actual, pero que al mismo tiempo suprime desde luego la miseria, asegura á todos el trabajo y la existencia y procura en fin á las masas la felicidad trabajando.

En esta segunda parte discutimos la *teoría* y la *doctrina* de la Comunidad, refutando todas las objeciones que hacerse pueden; presentamos el cuadro histórico de los progresos de la Democracia, y exponemos las opiniones de los célebres filósofos acerca de la Igualdad y de la Comunidad.

La tercera parte contiene el resumen de los *principios* del sistema comunitario.

Bajo la forma de una NOVELA, el *Viage por Icaria* es un verdadero TRATADO de moral, de filosofía, de economía social y política, fruto de asiduos trabajos, de inmensas investigaciones y de meditaciones consi-

tantes. Para comprenderle bien, no basta con leerle una vez; es preciso repetir su lectura y estudiarle á fondo.

No podemos seguramente lisonjearnos de no haber cometido ningun error; pero el testimonio consolador de nuestra conciencia nos dicta que nuestra obra ha sido inspirada por el mas puro y ardiente amor hácia la Humanidad.

Abrumados ya de calumnias y de ultrages, necesitamos valor para arrostrar el odio de los partidos, y tal vez las persecuciones; pero nobles y gloriosos ejemplos nos han dado á conocer que el hombre á quien inflama y arrebatá su adhesión á la salvación de sus hermanos debe sacrificarlo todo á sus convicciones; y sea cual sea este sacrificio, estamos prontos á aceptarlo, rindiendo en todos tiempos y lugares un solemne homenaje á la excelencia y beneficios de la doctrina Comunista.

CABET.



Les reproduccions numerades corresponen al material documental que Domènec utilitza per a la seva obra i que es detalla en les pàgines 154-155. Les imatges sense numeració són obra de l'artista i s'especifiquen en les pàgines 158-159.

The numbered reproductions correspond to the documentary materials that Domènec uses in his work, which are detailed on pages 156-57. The images without numbering are the artist's work and are referenced on pages 160-61.

Enlloc és, en la retòrica pròpia de la modernitat, l'espai de la utopia (del grec ού, «no», i τόπος, «indret»; literalment, «enlloc»), sempre més enllà de l'horitzó, en un esdevenidor perpetu, irrealitzable. A mitjans del segle XIX, el filòsof francès i socialista utòpic Étienne Cabet va exposar les seves idees a *Voyage en Icarie*, una novel·la inspirada en la *Utopia* de Thomas More que planteja una futura societat justa i igualitària on no hi ha ni propietat ni moneda.

El projecte icarià va tenir un gran ressò en els ambients obreristes de Catalunya; i un dels seus seguidors més destacats va ser el figuerenc Narcís Monturiol. El 1848, seguint la crida de Cabet, un grup d'expedicionaris, entre els quals n'hi havia alguns de catalans, va marxar cap a Texas per construir Icarà. Però l'efímera aventura va acabar en fracàs.

Voyage en Icarie (Viatge a Icarà, 2012) pretén restituir i «il·luminar» de forma poètica la memòria històrica d'uns fets i unes persones que en el segle XIX, en plena expansió del capitalisme salvatge, a més de lluitar per la millora de les condicions de vida, es van atrevir a imaginar societats alternatives i a portar les seves idees a la pràctica.

La peça es va instal·lar a la rambla de Figueres, prop del monument a Narcís Monturiol, i consistia en una estructura de fusta amb un rètol pirotècnic que, quan s'encenia, il·luminava de manera efímera aquest intent utòpic: *Voyage en Icarie*.

El vídeo d'aquesta acció es presenta amb una «petita biblioteca icariana», un espai on hi ha un recull de material, documents, textos i imatges d'aquesta aventura, així com d'altres projectes utòpics de l'època.

Not Anywhere is, in the rhetoric proper to modernity, the space of utopia (from the Greek ού, 'no', and τόπος, 'place'; literally 'noplac'), always beyond the horizon, in a perpetual, unrealisable future. In the middle of the nineteenth century, the French philosopher and utopian socialist Étienne Cabet set out his ideas in *Journey to Icaria*, a novel inspired by Thomas More's *Utopia*, which envisaged a fair and egalitarian future where there is neither property nor money.

The Icaria project had a resounding impact in workers' circles in Catalonia, and one of its most significant followers was Narcís Monturiol from Figueres. In 1848, following Cabet's call, a group of expeditionaries, which included a number of Catalans, went off to Texas to build Icaria. But the short-lived adventure ended in failure.

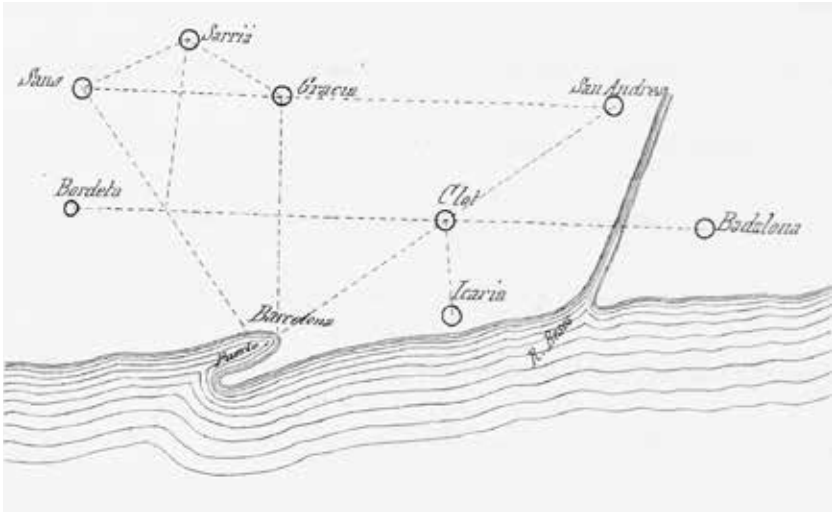
Voyage en Icarie (Journey to Icaria, 2012) aims to restore and 'illuminate' poetically the historical memory of facts and people who in the nineteenth century, amid the wild expansion of unbridled capitalism, dared to imagine alternative societies and put their ideas into practice, as well as fighting to improve living conditions.

The piece was installed in the Rambla in Figueres, near the monument to Narcís Monturiol, and consisted of a wooden structure with a pyrotechnical sign which, when lit, ephemerally illuminated this attempt at utopia: *Voyage en Icarie*.

The video of this action is presented with a 'small Icarian library', a space with a collection of material, documents, texts and images of this adventure, and also of other utopian projects of the period.



2-3



4



5





Conversation piece és un terme que s'utilitza per designar un tipus de pintures del segle XVIII, i podria traduir-se com «retrat de conversa», però també com «tema de conversa». Les *conversation pieces* són retrats de grups de familiars o d'amics que mantenen una conversa en un entorn domèstic. Amb el temps, però, aquest terme ha derivat cap a la definició de qualsevol objecte o peça que per la seva condició insòlita provoca un debat.

El 1927 el grup d'arquitectes soviètics OSA (Associació d'Arquitectes Contemporanis) va organitzar un concurs fraternal que havia de servir per trobar la forma apropiada del nou habitatge col·lectiu o Dom Kommuna, i que havia de basar-se en la teoria del falansteri del socialista utòpic Charles Fourier (1772-1837).^{*} La majoria de les propostes donaven una gran importància als corredors i als habitatges en dúplex. El 1928 els arquitectes Moissei Guinzburg i Ignaty Milinis van iniciar a Moscou la construcció de la Dom Kommuna Narkomfin (1928-1932). Es tractava d'un edifici d'habitatge col·lectiu anomenat «de transició», un model transitori d'adaptació a la Dom Kommuna del futur.

A principis dels anys trenta, Le Corbusier va viatjar a la Unió Soviètica per conèixer els experiments radicals de col·lectivisme i habitatge social empresos pels joves arquitectes russos; el Narkomfin és l'edifici més emblemàtic d'aquestes experiències, avortades per l'estalinisme. De les converses sobre els èxits i els fracassos d'aquests experiments socials, Le Corbusier en va extreure les idees que donarien fruit al seu gran projecte d'habitatge col·lectiu basat en l'*unité d'habitation*: la *Cité radieuse* de Marsella.

Conversation piece is a term used to designate a type of eighteenth-century painting and can be interpreted as a 'portrait of conversation' but also as a 'subject of conversation'. The *conversation pieces* are portraits of family members or friends having a conversation in domestic environments. With time, however, this term has come to be the definition of any object or piece which, through its being unusual, provokes debate.

In 1927, the OSA Group (Organisation of Contemporary Architects) of Soviet architects organised a fraternal competition which was to be used to find the appropriate form of collective housing or Dom Kommuna, and was to be based on the phalanstery theory of the utopian socialist Charles Fourier (1772-1837).^{*} The majority of the proposals gave great importance to corridors and homes on two floors. In 1928, the architects Moisei Ginzburg and Ignaty Milinis began construction in Moscow of the Dom Kommuna Narkomfin (1928-32). This was a collective housing building that was called 'in transition', a temporary model in the adaptation to the Dom Kommuna of the future.

At the beginning of the thirties, Le Corbusier travelled to the Soviet Union to get to know the radical experiments in collectivism and social housing being undertaken by young Russian architects; the Narkomfin is the most emblematic building of these experiences, aborted by Stalinism. Out of the successes and failures of these social experiments, Le Corbusier took away the ideas that would bear fruit in his great collective housing project based on the *unité d'habitation*: Marseilles' *Cité radieuse*.

En paral·lel, el 1933 a Barcelona, mentre treballaven en el Pla Macià i el projecte d'habitatges per a obrers Casa Bloc, els membres del GATCPAC (Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània) van viatjar a Moscou per conèixer el Narkomfin i els diversos projectes d'habitatge social.

La peça *Conversation Piece: Narkomfin* (2013) consisteix en dues cadires de fòrmica (típiques dels espais domèstics dels anys cinquanta i seixanta) encarades, entre les quals reposa una maqueta de l'edifici d'habitatge social Narkomfin fent de pont: un objecte insòlit que pretén provocar una conversa.

^{*} El falansteri és una comunitat de producció, consum i residència basada en els principis de copropietat i cogestió propis d'un sistema social igualitari.

In Barcelona in 1933, and parallel to this, members of GATCPAC (Group of Catalan Architects and Technicians for the Progress of Contemporary Architecture), who were working on the Macià Plan and the Casa Bloc housing project for workers, travelled to Moscow to see the Narkomfin and other social housing projects.

Conversation Piece: Narkomfin (2013) consists of two Formica chairs (typical in domestic spaces in the fifties and sixties) facing each other, between which rests a model of the Narkomfin social housing building acting as a bridge: an unusual object that aims to provoke conversation.

^{*} A phalanstery is a production, consumption and residence community based on the principles of joint ownership and management in an egalitarian social system.





L'obra *Conversation Piece: Casa Bloc* (2016) reflexiona sobre el projecte de la Casa Bloc (1933-1939), un edifici d'habitatges per a obrers a Sant Andreu (Barcelona). La Generalitat de Catalunya va encarregar el projecte al GATCPAC, i Josep Lluís Sert, Josep Torres Clavé i Joan Baptista Subirana en van fer el disseny. La Casa Bloc era una prova pilot que mirava de resoldre les condicions de vida indignes del proletariat barceloní. Es tractava d'una nova manera de pensar l'habitatge obrer i la vida en comú: espais oberts i equipaments col·lectius, escola, cooperativa de consum, banys públics, biblioteca popular, zona de jocs infantils, etc.

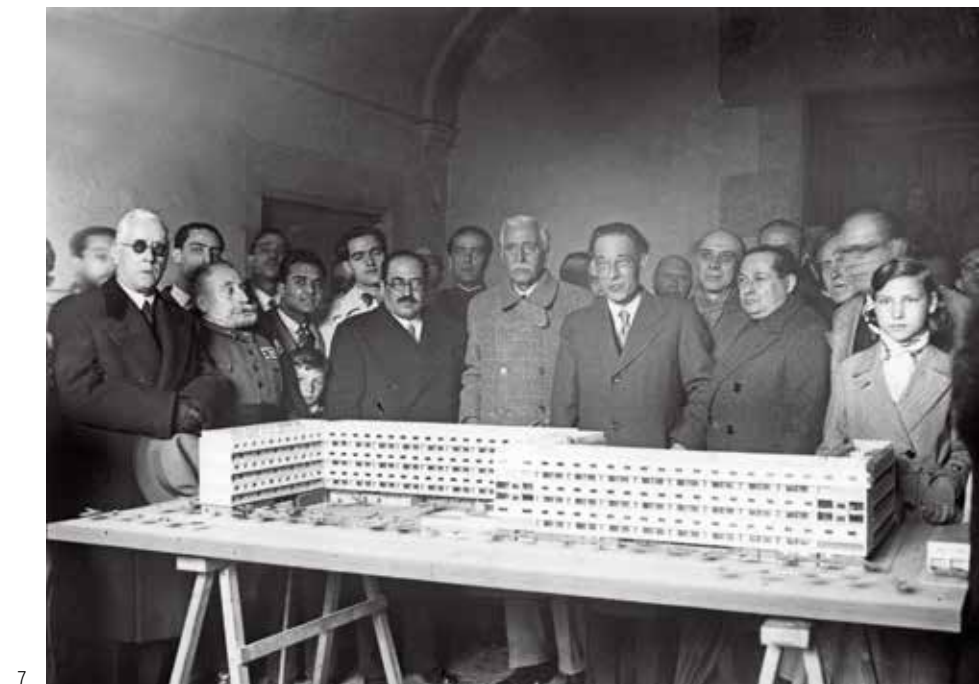
La revolta militar feixista del 18 de juliol del 1936 contra el govern de la República espanyola va desencadenar la Guerra Civil, la derrota de la República el 1939 i l'establiment de la dictadura franquista, que va mantenir-se en el poder fins al 1975. A causa de la guerra, les obres de construcció de la Casa Bloc es van dilatar fins al 1939. L'edifici no va ser mai ocupat pels seus destinataris inicials, sinó que, després de la Guerra Civil i la instauració de la dictadura militar, en els més de dos-cents pisos s'hi van instal·lar militars, policies nacionals, i orfes i vídu-es de guerra del bàndol feixista.

El 1947, amb l'objectiu d'allotjar-hi més famílies, es va construir un nou bloc d'habitatges que modificava radicalment el projecte inicial, tancava l'espai i en destruïa el caràcter fluid, públic i col·lectiu. Aquest edifici va rebre el nom popular de «bloc fantasma». A l'interior d'aquesta plaça privatitzada, la Policia Armada hi va construir dues cavallerisses. La fragmentació i privatització dels espais comuns i l'abandó per part de l'Administració van comportar la progressiva degradació de l'edifici.

Conversation Piece: Casa Bloc (2016) reflects on the Casa Bloc project (1933–39), a social housing building for workers in Sant Andreu (Barcelona). The Government of Catalonia entrusted the project to GATCPAC and Josep Lluís Sert, Josep Torres Clavé and Joan Baptista Subirana were responsible for the design. The Casa Bloc was a pilot trial which looked to improve the very poor living conditions of Barcelona's proletariat. It was a new way to think about workers' housing and community living: open spaces and collective infrastructure, a school, cooperative shopping, public baths, a popular library, children's play area, etc.

The 18 July 1936 fascist military rebellion against the Spanish Republic government led to the Civil War, the Republic's defeat in 1939 and the establishment of Franco's dictatorship, which remained in power until 1975. Because of the war, construction work on Casa Bloc extended until 1939. The building was never occupied by those it was originally destined for, and after the Civil War and the installation of the military dictatorship the military, National Police officers and orphans and war-widows from the fascist side moved into the more than two hundred apartments.

In 1947, with the aim of housing more families there, another residential building was put up, one which radically changed the original project, closed down space and destroyed its fluid, public and collective character. This building came to be known popularly as the 'ghost block'. Inside this privatised square, the Armed Police built two stables. The fragmentation and privatisation of common spaces and the abandonment on the part of government led to the building's gradual degradation.



7



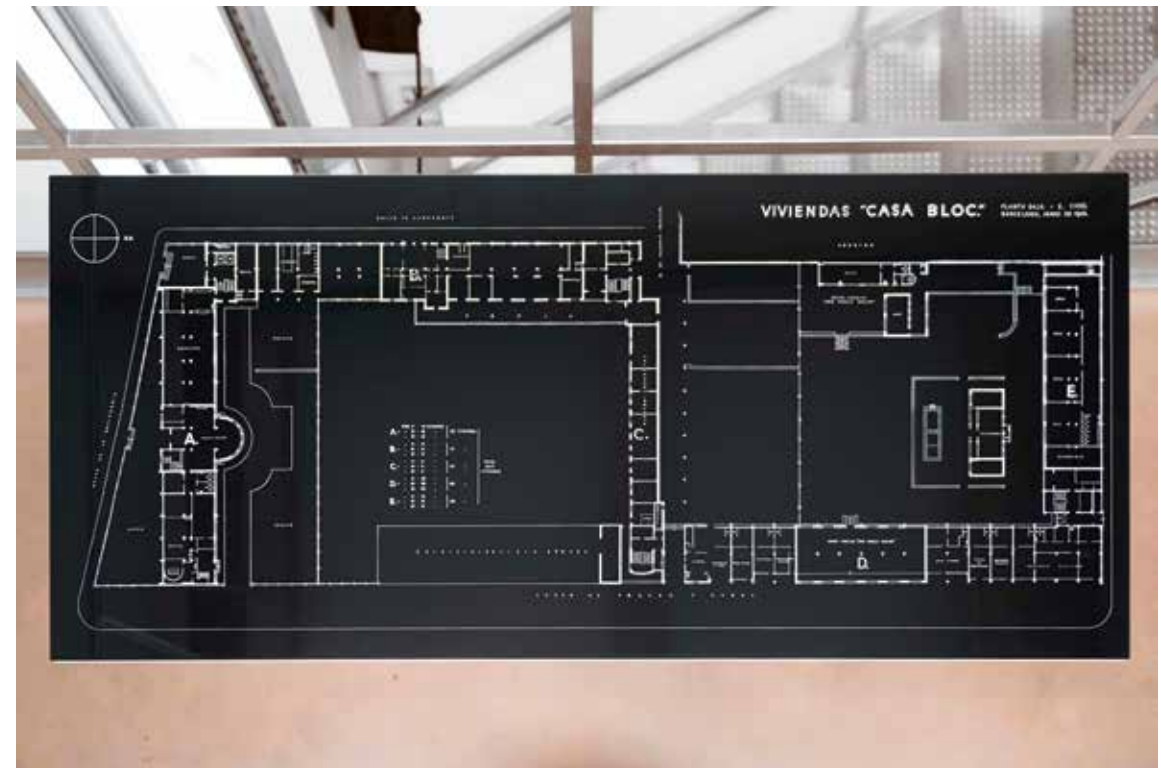
8



9



10



Amb el restabliment de la democràcia, la Casa Bloc va tornar a mans de la Generalitat de Catalunya. El 1997 es va iniciar el procés de rehabilitació. El 2008 es va enderrocar el «bloc fantasma» i actualment l'edifici ha recuperat la seva funció d'habitatge social, on conviuen familiars de militars i policies amb nova població obrera i immigrant amb pocs recursos econòmics.

L'habitatge 1/11, situat al bloc 2, planta 1, porta 11, s'ha restaurat per recuperar-ne l'aspecte original. Congelada en el temps, és avui un reclam per al turisme cultural. Com en el cas anterior, la maqueta de Casa Bloc se sosté en tres cadires de fòrmica.

With the restoration of democracy, Casa Bloc returned to the hands of the Catalan government. In 1997, the rehabilitation process began. In 2008, the 'ghost block' was demolished and nowadays the building has returned to its original purpose as social housing, where military and police families live alongside a new population of workers and immigrants with few financial resources.

The 1/11 home, situated in block 2, first floor, door 11, has been restored to its original appearance. Frozen in time, it now features as an advertisement for cultural tourism. In the same way as in the previous case, the model of Casa Bloc rests on three Formica chairs.



Després de la Segona Guerra Mundial, a Europa i als Estats Units les ciutats van créixer ràpidament amb unes polítiques d'habitatge social que es van traduir en la construcció de grans complexos urbanístics d'«habitatge vertical».

El barri de Pruitt-Igoe a St. Louis (Missouri), creat entre el 1954 i el 1955, va ser un dels primers i principals projectes d'habitatge social construït en una ciutat dels Estats Units. A finals dels seixanta, havia esdevingut un barri conegut internacionalment per la pobresa, la violència i la segregació racial, i és per aquest motiu que a mitjans dels setanta els seus trenta-tres edificis es van enderrocar amb explosius. El projecte es va convertir en una icona del fracàs de certes polítiques d'habitatge social, i alguns teòrics van descriure'n la demolició com «el dia en què va morir l'arquitectura moderna».

Conversation Piece: Les Minguettes (2017) és un projecte al voltant de la història de les Minguettes, un gran polígon d'habitatge social de Vénissieux, als suburbis del sud industrial de Lió, construït als anys seixanta i parcialment demolit als noranta. El barri acull una gran quantitat de població immigrant originària de les antigues colònies franceses i ha estat part important de la història dels moviments populars a França. És precisament en aquest «gran conjunt» on va néixer l'any 1983 «la marxa per la igualtat i contra el racisme», més coneguda amb el nom de *Marche des beurs*, que va mobilitzar prop de cent mil persones.

A finals dels setanta les utopies habitacionals derivades de la Carta d'Atenes (1942) naufraguen en les perifèries metropolitanes, després d'uns anys caracteritzats per la marginació, l'atur juvenil, la falta d'expectatives i la brutalitat

After the Second World War, cities in Europe and the United States grew rapidly with social housing policies which translated into the construction of large urban complexes of 'vertical housing'.

The Pruitt-Igoe neighbourhood in St Louis (Missouri), created between 1954 and 1955, was one of the first and principal social housing projects built in a US city. At the end of the sixties it had become a neighbourhood known internationally for its poverty, violence and racial segregation, and for this reason its thirty-three buildings were demolished with explosives in the mid-seventies. The project became an icon of the failure of certain social housing policies, and some theorists described the demolition as 'the day modern architecture died'.

Conversation Piece: Les Minguettes (2017) is a project centred around the story of Les Minguettes, a large social housing estate in Vénissieux, in the suburbs of the industrial south of Lyon, built in the sixties and partially demolished in the nineties. The neighbourhood houses a large number of immigrants from former French colonies and has been an important part of the history of popular movements in France. It is in precisely this 'great whole' that the 'march for equality and against racism', better known in France as the *Marche des beurs*, was born in 1983 and brought almost 100,000 people out onto the streets.

At the end of the seventies, the housing utopias derived from the Athens Charter (published in 1942) are wrecked on metropolitan peripheries after years of being characterised by marginalisation, youth unemployment, a lack of expectation and police brutality. At the beginning of the eighties, violent riots broke out in many neighbourhoods of France's *banlieue* and in 1983 this ill-feeling is articulated at Les

policial. A principis dels vuitanta esclaten revoltes violentes en diversos barris de la *banlieue* francesa i el 1983 aquest malestar s'articula a les Minguettes com un moviment polític de protesta contra el racisme institucional que s'acaba estenent per tot el país.

Aquestes mobilitzacions forcen el govern a aplicar un conjunt de polítiques de millora. A principis dels noranta, l'Administració opta per les habituals polítiques unilaterals, epidèmiques i espectaculars, i adopta la solució de l'esponjament, és a dir, enderroca alguns dels grans blocs del barri. El primer sector demolit duia per nom *Démocratie* (Democràcia).

La peça *Conversation Piece: Les Minguettes* reproduceix a escala els edificis d'habitatges d'una plaça del barri –anomenada popularment la plaça Roja–convertida en un lloc de reunió, per seure i conversar o contemplar la projecció d'un vídeo des d'on, a partir de la manipulació d'imatges extretes dels noticiaris, es reverteix simbòlicament l'enderroc.

Minguettes as a political protest movement against the institutional racism which had spread across the country.

These demonstrations force the government to introduce a set of policies of improvement. At the start of the nineties, the government opts for the usual unilateral, skin-deep and spectacular policies and adopts a mopping-up solution, which is to say, knock down some of the neighbourhood's huge blocks. The first sector to be demolished went by the name of *Démocratie* (Democracy).

Conversation Piece: Les Minguettes reproduces to scale the buildings of one square in the neighbourhood – popularly known as Red Square – which are converted into a meeting place in which to sit and discuss or watch a video wherein, using manipulated images taken from news broadcasts, the demolition is symbolically reversed.







24 hores de llum artificial (1998) és una recreació a escala real d'una habitació del sanatori antituberculós de Paimio a Finlàndia, realitzat per l'arquitecte i dissenyador finlandès Alvar Aalto a principis dels anys trenta i considerat model·líc per la seva relació oberta amb els elements naturals.

Aquest sanatori, edifici icònic del Moviment Modern, es va convertir a partir d'aquell moment en un model de referència en la construcció de nous hospitals. El projecte d'Alvar Aalto humanitzava les formes rígides del racionalisme i les adaptava a les necessitats específiques dels usuaris finals. El mateix Aalto definia el sanatori antituberculós de Paimio com un edifici que ajudava a millorar la qualitat de vida dels malalts i fins i tot permetia curar-los, cosa altament improbable en aquells anys.

En el projecte *24 hores de llum artificial*, Domènec transforma l'habitació dels pacients de Paimio, dissenyada com un espai confortable i ple de llum natural, en el seu revers: una gran maqueta de fusta, sense finestres, en què els llits i els estris sanitaris passen a ser escultures monocromes alienes a la seva funció original, objectes inútils il·luminats en excés per la llum artificial.

La peça es va instal·lar temporalment a l'interior de l'Hospital de Mataró el 2001.

24 hores de llum artificial (24 Hours of Artificial Light, 1998) is a lifesize recreation of a ward at the Paimio tuberculosis sanatorium in Finland, created by the Finnish designer Alvar Aalto at the beginning of the thirties and considered to be a model because of its open relationship with natural elements.

This sanatorium, an iconic building in the Modern Movement, became from that point on a reference model in the construction of new hospitals. Alvar Aalto's project humanised the rigid forms of rationalism and adapted them to the specific needs of their end users. Aalto himself defined the Paimio tuberculosis sanatorium as a building that helped to improve the quality of life of its patients and even managed to cure them, something which was highly unusual in that period.

In the *24 hores de llum artificial* project, Domènec turns the Paimio patients' ward, which was designed as a comfortable space and full of natural light, into its opposite: a large wooden model, with no windows, in which the beds and hospital equipment come to be monochrome sculptures removed from their original function, useless objects that are excessively lit by artificial light.

The piece was temporarily installed inside Mataró's Hospital in 2001.



13



14



15



Rakentajan käsi (La mà del treballador, 2012) s'endinsa en la història oblidada de la Kulttuuritalo (Casa de la Cultura), un edifici dissenyat per Alvar Aalto que es va construir entre el 1952 i el 1958 en el que llavors era el barri obrer de Kallio, a Hèlsinki. El projecte es va idear i dur a terme durant la residència artística de Domènec a l'HIAP (Helsinki International Artist Programme) de Suomenlinna la tardor del 2011 i l'estiu del 2012. La instal·lació és el resultat d'una investigació en col·laboració amb Jon Irigoyen, curador resident a Hèlsinki.

Kulttuuritalo és un complex cultural que allotja una sala de concerts, oficines, un teatre i una biblioteca, encarregat per l'SKP (Partit Comunista de Finlàndia) i en gran part construït per voluntaris. El projecte *Rakentajan käsi* se centra en els treballadors voluntaris, sindicalistes i simpatitzants de l'esquerra que van respondre a la crida (*talkoot*)* de l'SKP per erigir una «casa per a tots els treballadors» i que van donar més de cinc-centes mil hores de les seves vides per a construir-la.

Aquesta revisió de la història de la Kulttuuritalo pretén recuperar la memòria dels voluntaris que van bastir col·lectivament aquest símbol de la modernitat i icona del moviment obrer finlandès. Alhora, el projecte aborda la bretxa històrica entre l'època en què la Kulttuuritalo es va construir i el moment present, en què l'edifici s'ha transformat en un monument arquitectònic despullat de la seva càrrega ideològica. Un intent de reviu el passat per reflexionar sobre l'esfondrament del projecte modern i sobre la manera com experimentem el temps històric.

Rakentajan käsi (The Worker's Hand, 2012) delves into the forgotten history of the Kulttuuritalo (House of Culture), a building designed by Alvar Aalto which was constructed between 1952 and 1958 in what was at the time the working class neighbourhood of Kallio in Helsinki. The project was thought up and brought into being during Domènec's artistic residency at HIAP (Helsinki International Artist Programme) in Suomenlinna in the autumn of 2011 and the summer of 2012. The installation is the result of research in collaboration with Jon Irigoyen, a curator resident in Helsinki.

Kulttuuritalo is a cultural complex that houses a concert hall, offices, a theatre and library, and was commissioned by the SKP (Finnish Communist Party) and in large part built by volunteers. The *Rakentajan käsi* project centres around the voluntary workers, trade unionists and left-wing sympathisers who answered the SKP's call (*talkoot*)* to build a 'house for all the workers' and who gave more than five hundred thousand hours out of their lives to make it happen.

This revision of the history of Kulttuuritalo aims to recover the memory of the volunteers who jointly erected this symbol of modernity and icon of the Finnish workers' movement. At the same time, the project takes on the historical gap between when the Kulttuuritalo was built and the present day, at a time when the building has turned into an architectural monument denuded of its ideological charge. An attempt to relive the past through reflection on the founding of the modern project and the way in which we experience historic time.

* Tradició popular finlandesa que consisteix a reunir amics i veïns per fer una tasca en comú, voluntària i gratuïta.

* *Talkoot* is a popular Finnish tradition which consists of bringing together friends and neighbours to carry out a task together, voluntarily and freely.

16



17





18-23



24

«Anàvem a ajudar a les nits, després de la nostra jornada laboral, o els dies lliures. Ens feia molta il·lusió aconseguir una Casa de la Cultura pròpia. Era un projecte que ens semblava molt especial: un edifici dissenyat per un arquitecte famós i construït per voluntaris d'esquerres. Molts pensaven que l'edifici mai no s'arribaria a acabar, perquè era un projecte organitzat pel moviment obrer.»

Fragment de la conversa amb Riitta Suhonen, de 73 anys, que quan en tenia 15 va participar com a voluntària en la construcció de la Kulttuuritalo, dissenyada per Alvar Aalto.

'We went along to help at night, after our working day, or on our days off. We loved the idea of getting our own House of Culture. It was a project that felt very special to us: a building designed by a famous architect and built by left-wing volunteers. Many people thought the building would never be finished because it was a project organised by the workers' movement.'

Part of a conversation with Riitta Suhonen, now 73 years old, who took part as a volunteer at the age of 15 in the construction of Kulttuuritalo, designed by Alvar Aalto.





Interrupcions. 10 anys, 1.340 metres (2010) consisteix en una gran taula sobre la qual hi ha dues maquetes de fusta de dos edificis barcelonins: la casa del carrer d'Argenteria on va morir Salvat-Papasseit i el dispensari antituberculós del Raval.

Joan Salvat-Papasseit, poeta català d'avantguarda i revolucionari, sempre va ser optimista respecte al canvi social i va lluitar en la defensa de l'educació i la cultura com a eines bàsiques de revolta i emancipació. El 1924, a l'edat de trenta anys, va morir de tuberculosi en el seu pis fosc i humit del carrer d'Argenteria.

Deu anys després, el 1934, durant la República, els membres del GATCPAC Josep Lluís Sert, Joan Baptista Subirana i Josep Torres Clavé van rebre l'encàrrec de la Generalitat de dissenyar el primer dispensari antituberculós (1934-1938) en el cor de l'antic Barri Xino, dins del programa de socialització de l'atenció hospitalària i la lluita contra la tuberculosi. Aquesta actuació es va inscriure en el projecte regenerador i revolucionari de millora de les condicions de vida de les classes treballadores que va posar en marxa la Generalitat republicana i que va secundar l'avantguarda professional i intel·lectual del país. L'intent, però, va ser avortat de forma violenta el 1939 amb la victòria del feixisme.

Aquest interval de deu anys entre la mort del poeta i la construcció de l'hospital es converteix en una metàfora tràgica de la distància entre els desitjos i els somnis i la possibilitat, sempre precària, de portar-los a la pràctica. Les dues maquetes se situen com a peces aïllades en cada un dels extrems de la gran taula i emfatitzen aquest salt temporal.

Interrupcions. 10 anys, 1.340 metres (Interruptions. 10 years, 1,340 metres, 2010) consists of a large table on which are wooden models of two buildings in Barcelona: the house on Argenteria Street where Salvat-Papasseit died and the Raval tuberculosis dispensary.

Joan Salvat-Papasseit, a Catalan avant-garde poet and revolutionary, was always optimistic about social change and fought in defence of education and culture as basic tools towards revolt and emancipation. In 1924, at the age of thirty, he died of tuberculosis in his dark and damp flat on Argenteria Street.

Ten years later, in 1934 and during the Republic, the GATCPAC members Josep Lluís Sert, Joan Baptista Subirana and Josep Torres Clavé were commissioned by the Catalan government to design the first tuberculosis dispensary (1934-38) in the heart of the old red-light district as part of the programme to socialise hospital care and the fight against tuberculosis. This formed part of the regenerative and revolutionary project to improve the living conditions of workers, which the Catalan government put into practice and was backed by the country's professional and intellectual avant-garde. The attempt was, however, violently ended in 1939 by the victory of fascism.

This ten-year gap between the poet's death and the building of the hospital becomes a tragic metaphor for the distance between desires and dreams and the possibility, always precarious, of their coming into being. The two models are placed apart, one at each end of the big table, emphasising the leap in time.



25





Per a molts ciutadans de l'Estat espanyol, l'horror de la Guerra Civil no va acabar el 1939, la victòria del feixisme va comportar una dura postguerra: la venjança dels vencedors i la persecució sistemàtica dels opositors al nou règim.

En un país devastat per una llarguíssima guerra dirigida pel general Franco, hi havia una feina ingent de reconstrucció. Les presons eren plenes i centenars de milers de presoners republicans van ser condemnats a treballs forçats. Nombrosos pobles, vies de comunicació, infraestructures públiques, edificis estatals i fins i tot edificis religiosos, des del Canal del Baix Guadalquivir fins al Valle de los Caídos o la catedral de Vic, van ser construïts o reconstruïts per l'Estat o per empreses privades que, amb la concessió pertinent, es van enriquir emprant una mà d'obra captiva i barata.

L'organisme encarregat de dirigir la majoria d'aquests projectes era la Dirección Nacional de Regiones Devastadas y Reparaciones. A part de coordinar aquesta gran maquinària de treball esclau, aquest organisme també va esdevenir una eina perfecta de propaganda política i ideològica a través de la revista *Reconstrucción* en què, a més de donar publicitat a les obres executades, desenvolupava un corpus teòric i estètic de l'arquitectura nacional catòlica i organitzava vistoses exposicions anuals d'arquitectura amb maquetes i plànols.

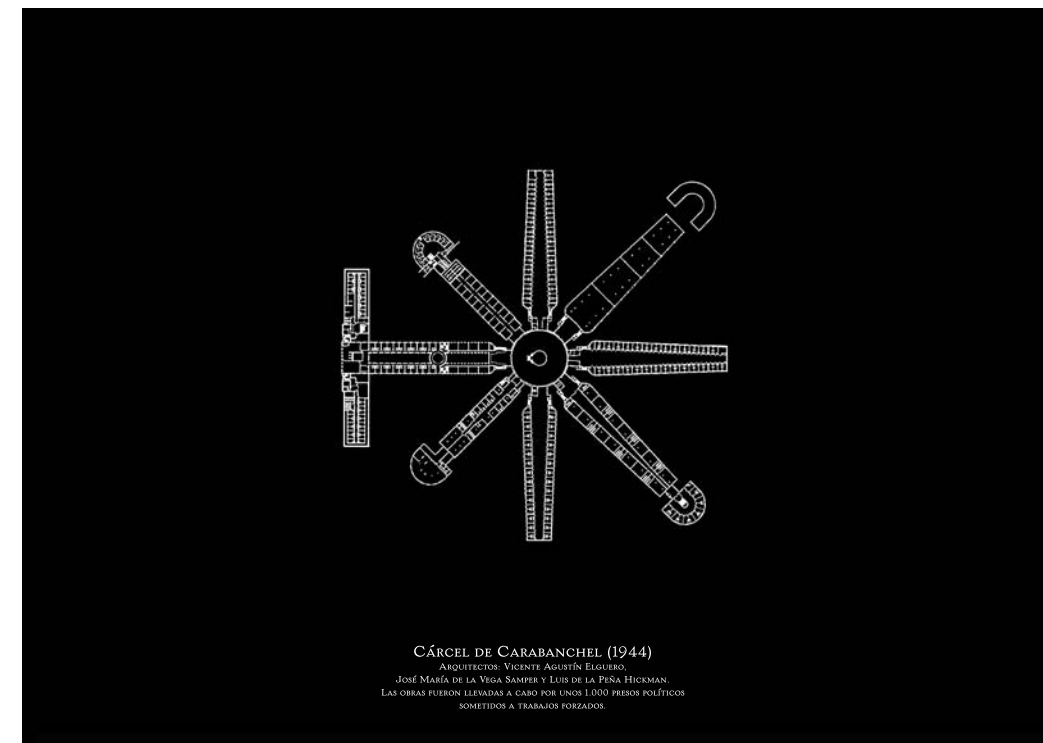
El projecte *Arquitectura Española, 1939-1975* (2014/2018) ofereix un inventari d'algunes obres que es van fer amb els presoners republicans. Amb objectivitat i rigor, amb una freda i incòmoda catalogació, se'ns revela el rastre arquitectònic d'un crim humà i polític.

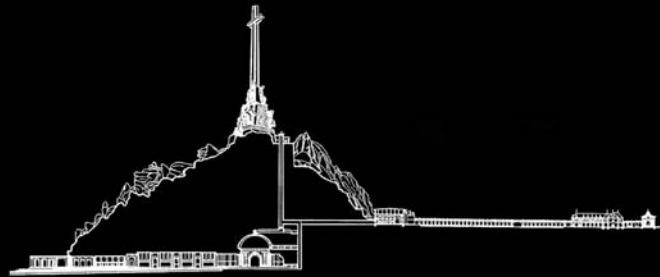
For many citizens of the Spanish state, the horror of the Civil War did not end in 1939. The victory of fascism brought with it a harsh post-war period, the vengeance of the victors and the systematic persecution of those opposed to the new regime.

In a country devastated by a very long war waged by General Franco, there remained a huge task of reconstruction. The prisons were full and hundreds of thousands of republican prisoners were condemned to forced labour. Numerous towns and villages, highways and other means of transport, public infrastructure, state and even religious buildings, from the Lower Guadalquivir Canal to the Valley of the Fallen and Vic Cathedral were built or rebuilt by the state, or private companies who, with the relevant concession, got rich by using a captive and cheap labour force.

The body in charge of managing most of these projects was the Dirección Nacional de Regiones Devastadas y Reparaciones (National directorate of devastated regions and repairs). As well as coordinating this massive machinery of slave labour, this body also became a perfect political and ideological propaganda tool through the magazine *Reconstrucción* in which, in addition to providing publicity for works carried out, it developed a theoretical and aesthetic corpus of national Catholic architecture and organised ostentatious yearly architectural exhibitions with models and plans.

The *Arquitectura Española, 1939-1975* (Spanish Architecture, 1939-75, 2014/2018) project offers an inventory, of a number of works carried out by republican prisoners. With objectivity and rigour, with cold and uncomfortable cataloguing, it reveals the architectural footprints of a human and political crime.

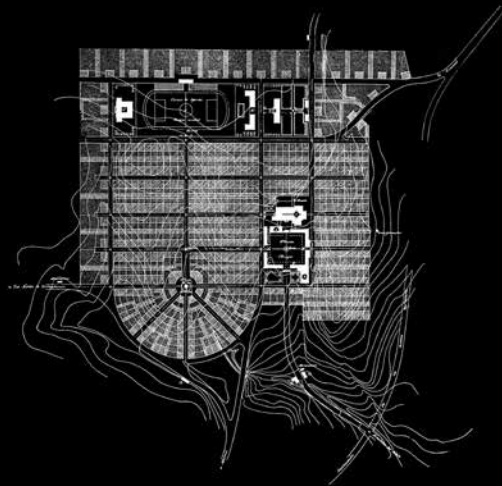




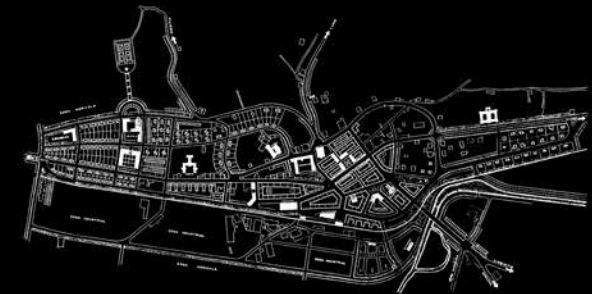
EL VALLE DE LOS CAÍDOS (1940-1958)
ARQUITECTOS: PEDRO MUGURUZA Y DIEGO MÉNDEZ.
SE EMPLEÓ EN SU CONSTRUCCIÓN UNOS 8.000 PRESOS
REPUBLICANOS.



BELCHITE NUEVO (1940-1954)
LAS OBRAS FUERON LLEVADAS A CABO POR UNOS 2.000 PRESOS REPUBLICANOS,
ENTRE ELLOS 459 BRIGADISTAS INTERNACIONALES ENCUADRADOS EN EL
BATALLÓN DISCIPLINARIO DE TRABAJADORES NÚMERO 75.



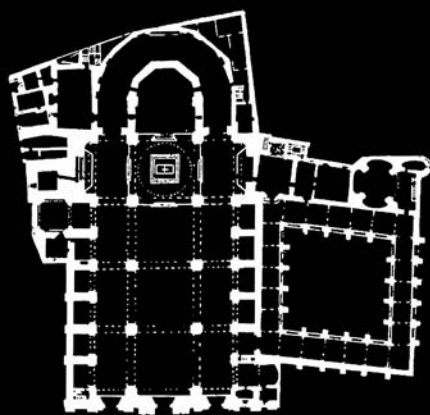
BRUNETE (1940-1946)
ARQUITECTOS: LUIS MENÉNDEZ PIDAL Y LUIS QUIJADA.
EN LA RECONSTRUCCIÓN DE BRUNETE FUERON EMPLEADOS
APROXIMADAMENTE UNOS 1.300 PRESOS POLÍTICOS.



GUERNICA (1939-1953)
PROYECTO DE LOS ARQUITECTOS GONZALO DE CÁRDENAS Y LUIS MASÍA DE GANA.
EN LA RECONSTRUCCIÓN DE LA CIUDAD TRABAJARON, ENLOBOADOS
EN UN DESTACAMENTO PENAL, UN PROMEDIO DE 250 PRESOS POLÍTICOS
HASTA FINES DE 1945.



VILANOVA DE LA BARCA (1940-1944)
LA RECONSTRUCCIÓN DE LA POBLACIÓN FUE REALIZADA POR UN
DETACAMENTO PENAL FORMADO POR 225 PRISONEROS DE GUERRA Y
REPRASALIADOS POLÍTICOS.



CATEDRAL DE VIC (1940-1945)
LA CATEDRAL Y EL SEMINARIO DE VIC FUERON RECONSTRUIDOS
POR PRESOS REPUBLICANOS SOMETIDOS A TRABAJOS FORZADOS.

Camp de concentració de Castuera (1939)

Les obres van ser dutes a terme per presos republicans sotmesos a treballs forçats.

Presó de Carabanchel (1944)

Arquitectes: Vicente Agustí Elguero, José María de la Vega Samper i Luis de la Peña Hickman.

Les obres van ser dutes a terme per uns 1.000 presos polítics sotmesos a treballs forçats.

El Valle de los Caídos (1940-1958)

Arquitectes: Pedro Muguruza i Diego Méndez.

Per a la seva construcció van caldre uns 8.000 presos republicans.

Brunete (1940-1946)

Arquitectes: Luis Menéndez-Pidal i Luis Quijada.

En la reconstrucció del poble de Brunete es van utilitzar aproximadament uns 1.300 presos polítics.

Belchite Nuevo (1940-1954)

Les obres per la creació d'un poble nou van ser dutes a terme per uns 2.000 presos republicans, entre ells 459 brigadistes internacionals enquadrats en el batalló disciplinari de treballadors número 75.

Guernica (1939-1953)

Arquitectes: Gonzalo de Cárdenas i Luis María de Gana.

En la reconstrucció de la ciutat hi van treballar, dins d'un destacament penal, un promig de 250 presos polítics fins a finals del 1945.

Vilanova de la Barca (1940-1944)

La reconstrucció del poble va ser realitzada per un destacament penal format per 225 presoners de guerra i represaliats polítics.

Catedral de Vic (1940-1945)

La catedral i el seminari de Vic van ser reconstruïts per presos republicans sotmesos a treballs forçats.

Castuera concentration camp (1939)

Construction was carried out by republican prisoners under forced labour.

Carabanchel Prison (1944)

Architects: Vicente Agustí Elguero, José María de la Vega Samper and Luis de la Peña Hickman. Construction was carried out by about 1,000 political prisoners under forced labour.

The Valley of the Fallen (1940-58)

Architects: Pedro Muguruza and Diego Méndez.

Its construction required about 8,000 republican prisoners.

Brunete (1940-1946)

Architects: Luis Menéndez-Pidal and Luis Quijada. Approximately 1,300 political prisoners were used to rebuild the village of Brunete.

New Belchite (1940-54)

The works to create a new town were carried out by about 2,000 republican prisoners, among whom were 459 International Brigade members inscribed in the number 75 Disciplinary Battalion of Worker-Soldiers.

Guernica (1939-1953)

Architects: Gonzalo de Cárdenas and Luis María de Gana. An average of 250 political prisoners, in a penal detachment, worked on the rebuilding of the city until the end of 1945.

Vilanova de la Barca (1940-44)

The reconstruction of the town was carried out by a penal detachment made up of 225 prisoners of war and political victims of reprisal.

Vic Cathedral (1940-45)

The cathedral and seminary in Vic were rebuilt by republican prisoners subjected to forced labour.

La pel·lícula *48_Nakba* (2007) és fruit de la col·laboració amb el documentalista Sagar Malé (Mapasonor), resident a Palestina.

El 1948 les Nacions Unides van decidir dividir el territori de Palestina en dos: l'objectiu era crear, en una de les parts, Israel, un estat per al poble jueu que el moviment sionista reivindicava feia temps. Però en lloc d'integrar el poble àrab nadiu al nou Estat d'Israel, les milícies sionistes van expulsar de les seves terres prop d'un milió de palestins, que es van convertir en refugiats. Israel va demolir la major part dels pobles originals i va esborrar del mapa els seus noms. Des de fa dècades aquest milió de palestins i els seus descendents viuen en camps de refugiats dins dels Territoris Ocupats de Palestina i en països àrabs veïns. Israel celebra el dia de la independència el mateix dia que Palestina commemora la Nakba (el desastre).

48_Nakba consisteix en cinc entrevistes a alguns d'aquests palestins que des del 1948 viuen en camps de refugiats. Al final de cada entrevista, els refugiats mostren a la càmera un cartell amb el nom del seu poble d'origen, i en el següent pla es mostra aquest lloc en l'actualitat.

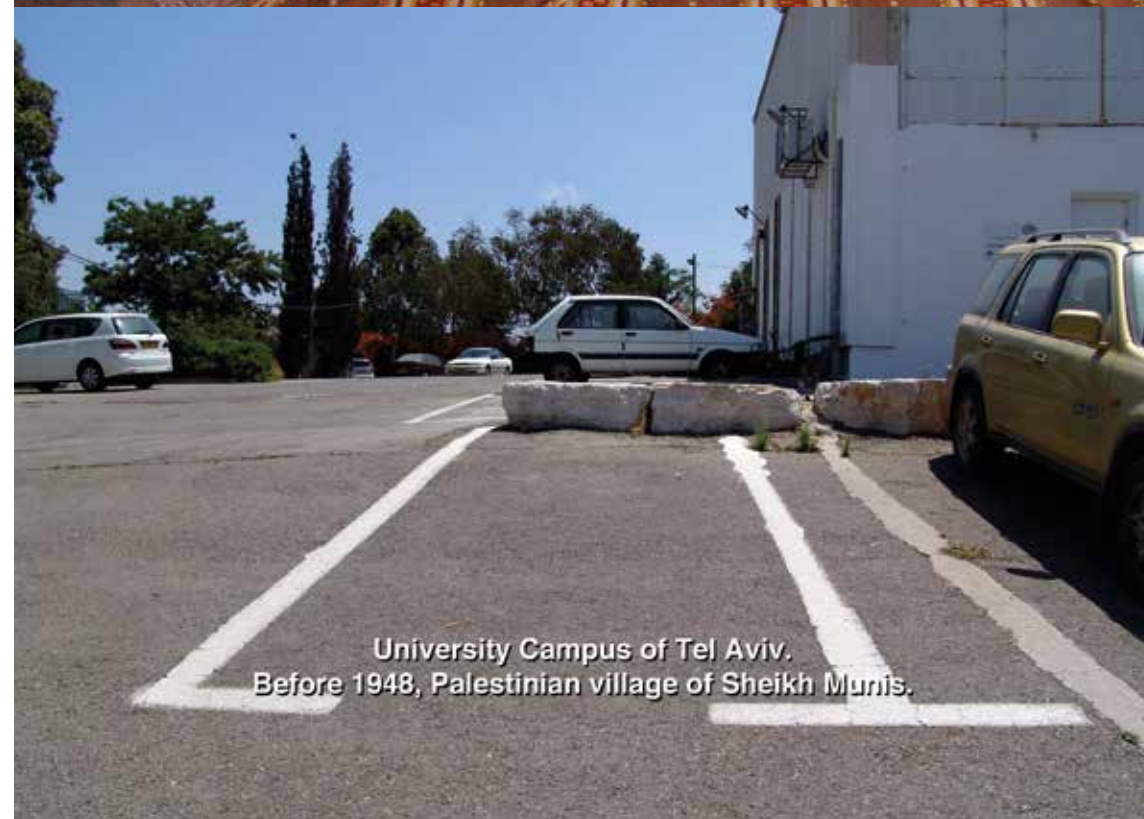
The film *48_Nakba* (2007) is the result of collaboration with documentary film-maker Sagar Malé (Mapasonor), who is a resident of Palestine.

In 1948 the United Nations decided to divide the territory of Palestine in two: the objective was to create, in one part, Israel, a state for Jewish people which the Zionist movement had been demanding for some time. But instead of integrating the indigenous Arab population into the new State of Israel, Zionist militias forced out of their territory almost one million Palestinians who became refugees. Israel demolished most of the original towns and erased their names from maps. These million Palestinians and their descendants have lived for decades in refugee camps inside occupied Palestinian territory and neighbouring Arab countries. Israel celebrates its independence day on the same date as Palestine commemorates the Nakba (the disaster).

48_Nakba consists of five interviews with some of these Palestinians who have lived in refugee camps since 1948. At the end of each interview, the refugees show to the camera a sign with the name of their original home village, and in the following sequence its location is shown as it is today.



Sheikh Munis



University Campus of Tel Aviv.
Before 1948, Palestinian village of Sheikh Munis.



Al-Jammasin al-Gharbi



Al Ouja



Outskirts of Tel Aviv.
Before 1948, Palestinian village of Al-Jammasin al-Gharbi.



Yarkon Park, Tel Aviv.
Before 1948, Palestinian hamlet of Al Ouja.

El projecte *Real Estate* (Propietat immobiliària, 2006-2007), és el resultat d'un llarg procés d'immersió en el context d'Israel i Palestina. Va començar a principis del 2006 quan el Jerusalem Center for the Visual Arts va convidar Domènec a fer una residència a Jerusalem i va continuar amb un seguit d'estades fins al 2007.

Aquesta instal·lació simula una oficina de venda immobiliària i mostra un conjunt de materials (fotografies, vídeos, entrevistes, publicació gratuïta, etc.) com a registre visual de la relació complexa i problemàtica entre territori i hàbitat. La instal·lació revela de quina manera l'arquitectura i l'urbanisme formen part d'una estratègia de guerra de l'Estat d'Israel en l'ocupació de Palestina i com són, de fet, un dels més eficaços mecanismes de dominació.

En l'edició del divendres de la premsa escrita d'Israel habitualment s'hi troba un suplement d'anuncis immobiliaris on apareixen atractius anuncis d'apartaments i habitatges suburbans a bon preu. Només després d'una lectura atenta es descobreix que sovint aquestes cases se situen en Territoris Ocupats de Palestina i són, de fet, construccions il·legals segons els tractats internacionals.

Aquest projecte evidencia la relació colonial de «propietat» que l'Estat d'Israel i part de la societat israeliana tenen envers els Territoris Ocupats de Palestina.

The *Real Estate* project (2006–07) is the result of a long process of immersion in the context of Israel and Palestine. It began in early 2006, when the Jerusalem Center for the Visual Arts invited Domènec to a residency in Jerusalem and continued with a series of extended visits until 2007.

This installation simulates an estate agent's and shows a range of materials (photographs, videos, interviews, freesheet publications, etc.) as a visual register of the complex and problematic relationship between territory and habitat. The installation reveals the way in which architecture and urbanism form part of a war strategy of the State of Israel in the occupation of Palestine and how they are, in fact, one of the most effective methods of domination.

In the Friday editions of Israel's written press, there is usually a supplement with real estate advertisements, in which apartments and suburban homes are offered at low prices. It is only after careful reading that one discovers that these houses are often situated in occupied Palestinian territory, and are in fact illegal according to international treaties.

This project provides evidence of the colonial relationship of 'property' that the State of Israel and part of Israeli society have towards the occupied Palestinian territories.



REAL ESTATE



D'esquerra a dreta:

- 01 Festa del Sukkot, Jerusalem Oest.
- 02 Sukkah. Mea Shearim, Jerusalem Oest.
- 03 Ramot Polin. Assentament israelià a Jerusalem Est.
- 04 Har Homa. Assentament israelià en construcció en un turó de Jerusalem Est.
- 05 Assentament israelià en el barri àrab de la ciutat vella de Jerusalem.
- 06 Assentament israelià a Silwan, barri palestí de Jerusalem Est.
- 07 Beit Hanina, Jerusalem Est.
- 08 El mur en construcció. Beit Hanina, Jerusalem Est.

- 09 Betlem, Cisjordània, Territoris Ocupats de Palestina.
- 10 Rodalies de Tel Aviv. Abans de 1948, vila palestina d'Al-Jammasin al-Gharbi.
- 11 Casa palestina enderrocada a Beit Hanina, Jerusalem Est.
- 12 Al Fara'a, camps de refugiats palestins. Cisjordània, Territoris Ocupats de Palestina.
- 13 Camp transitori per a colons israelians desplaçats de Gaza.
- 14 Casa palestina enderrocada a Al-Walaja, Cisjordània, Territoris Ocupats de Palestina.

- 15 Habitatge actual d'un palestí. La seva casa va ser enderrocada dues vegades. Al-Walaja, Cisjordània.
- 16 Assentament israelià en un turó de Cisjordània, Territoris Ocupats de Palestina.
- 17 Casa palestina enderrocada a Al-Walaja, Cisjordània, Territoris Ocupats de Palestina.
- 18 Campament de beduïns, Cisjordània, Territoris Ocupats de Palestina.
- 19 Punt de control de Kalandia, Cisjordània, Territoris Ocupats de Palestina.

From left to right:

- 01 Sukkot holiday, West Jerusalem.
- 02 Sukkah. Mea Shearim, West Jerusalem.
- 03 Ramot Polin. Israeli settlement in East Jerusalem.
- 04 Har Homa. Israeli settlement under construction on a hilltop in East Jerusalem.
- 05 Israeli settlement in the Arab neighbourhood of the Old City of Jerusalem.
- 06 Israeli settlement in Silwan, a Palestinian neighbourhood in East Jerusalem.
- 07 Beit Hanina, East Jerusalem.

- 08 The wall under construction. Beit Hanina, East Jerusalem.
- 09 Bethlehem, West Bank, Occupied Palestinian Territories.
- 10 Outskirts of Tel Aviv. Before 1948, the Palestinian village of Al-Jammasin al-Gharbi.
- 11 Demolished Palestinian house, Beit Hanina, East Jerusalem.
- 12 Al Fara'a, Palestinian refugee camps. West Bank, Occupied Palestinian Territories.
- 13 Temporary camp for Israeli settlers displaced from Gaza Strip.

- 14 Demolished Palestinian house in Al-Walaja, West Bank, Occupied Palestinian Territories.
- 15 Current dwelling of a Palestinian man. His house was demolished twice. Al-Walaja, West Bank.
- 16 Israeli settlement on a hilltop in the West Bank, Occupied Palestinian Territories.
- 17 Demolished Palestinian house in Al-Walaja, West Bank, Occupied Palestinian Territories.
- 18 Bedouin camp, West Bank, Occupied Palestinian Territories.
- 19 Kalandia Checkpoint, West Bank, Occupied Palestinian Territories.

El projecte *Baladia Ciutat Futura* (2011-2015) se centra en el Baladia City National Urban Training Center, conegut popularment com a «Chicago», un centre d'entrenament militar situat prop de la base militar de Tze'elim, al desert del Nègueb, al sud d'Israel. És una ciutat model de 7,4 quilòmetres quadrats que consisteix en 1.100 mòduls bàsics que els planificadors de la missió militar poden reconfigurar amb l'objectiu de representar ciutats àrabs específiques. Les Forces de Defensa d'Israel l'utilitzen per planificar la guerra en zones urbanes de Gaza, Cisjordània, el Líban i Síria, i la seva construcció va ser finançada en gran part amb l'ajuda militar dels Estats Units.

En l'assaig «Slouching towards dystopia: the new military futurism» (Arrossegats cap a la distopia: el nou futurisme militar), l'escriptor i periodista Matt Carr analitza una sèrie d'informes militars que imaginin les futures amenaces a la seguretat. Aquest nou futurisme militar veu com a riscos, en la forma de vida occidental, l'escassetat de recursos, les grans migracions i el creixement de les macrociutats fallides. Els futuròlegs militars plantegen un escenari de guerra eminentment urbà, de lluita casa a casa. Tal com afirma el sociòleg Mike Davis per al Pentàgon s'han identificat les «ciutats fallides» dels països del Sud Global com «el camp de batalla clau del futur».

Aquesta instal·lació es planteja com un *display* i un arxiu documental que recull imatges –la majoria produïdes pels mateixos soldats i trobades a Internet, YouTube i Facebook–, i una maqueta de la ciutat recreada a partir de les fotografies de Google Earth. El 2015 s'incorpora al projecte un vídeo enregistrat a Tel Aviv en el qual tres soldats de l'exèrcit israelià a la reserva expliquen la seva experiència personal en aquesta ciutat simulacre.

The *Baladia Future City* project (2011–15) is centred on the Baladia City National Urban Training Center, popularly known as 'Chicago', a military training centre near the Tze'elim military base in the Negev desert in southern Israel. It is a model city of 7.4 square kilometres, which consists of 1,100 basic modules that the planners of the military mission can reconfigure with the aim of representing specific Arab cities. Israel's Defence Forces use it to plan for war in Gaza, Cisjordania, Lebanon and Syria and its construction was financed largely with the help of the United States military.

In the essay *Slouching towards dystopia: the new military futurist*, the writer and journalist Matt Carr analyses a series of military reports which imagine future threats to security. This new military futurism sees as risks to the Western way of life the scarcity of resources, large-scale migration and the growth of failed macro-cities. Military futurologists set out an eminently urban war scenario, of house-to-house fighting. As Mike Davis, sociologist for the Pentagon states, the 'failed cities' of countries in the Global South have been identified as 'the key battle-field of the future'.

This installation is laid out as a display and a documentary archive which collates images – the majority produced by the soldiers themselves and found on the Internet, YouTube and Facebook – and a model of the city based on Google Earth photographs. In 2015, a video filmed in Tel Aviv was added to the project, in which three soldiers in the Israeli army reserve explain their personal experience in this pretend city.



Arran d'una entrevista que l'arquitecte Eyal Weizman va fer al comandant i instructor de l'Institut d'Investigació en Teoria Operacional (OTRI) de les forces especials d'intervenció d'Israel, Avi Kokhavi (arquitecte i oficial de carrera, responsable de les operacions militars a la casba de Nablus i al camp de refugiats de Balata), Weizman constata amb sorpresa que les bases teòriques utilitzades per l'exèrcit israelià per desenvolupar les noves tècniques militars a la guerra urbana es basen de forma recurrent en textos de Gilles Deleuze i Félix Guattari i el situacionisme, entre d'altres, i es pregunta per l'ús d'aquestes teories crítiques com a «eines» en mans de pensadors militars.¹ També comprova que els mateixos instructors utilitzen conceptes i referències de l'arquitectura i l'art contemporani, com ara algunes nocions desenvolupades per Gordon Matta-Clark.²

Following an interview conducted by architect Eyal Weizman with the commander and instructor of the Operational Theory Research Institute of the Israeli special intervention forces, Avi Kokhavi (architect and career officer, responsible for military operations in the Nablus casbah and the Balata refugee camp), Weizman states with surprise that the theoretical bases used by the Israeli army to develop new military techniques in urban warfare are repeatedly based on texts by Gilles Deleuze and Félix Guattari and situationism, among other things, and wonders about the use of these critical theories as 'tools' in the hands of military thinkers.¹ He also confirms how the same instructors use concepts and references from architecture and contemporary art, such as some notions developed by Gordon Matta-Clark.²

¹ Eyal Weizman: «Walking through wall. Soldiers as architects in the Israeli/Palestinian conflict», *Arxipèlag d'excepcions*. Barcelona: CCCB, 2007. També a «Sobre Forensic Architecture. Conversación con Eyal Weizman», a *Forensic Architecture. Hacia una estética investigativa*. Barcelona: MACBA; México: MUAC, 2017, p. 25.

² Eyal Weizman: «Walking through wall. Soldiers as architects in the Israeli/Palestinian conflict», op. cit.

¹ Eyal Weizman, 'Walking through wall. Soldiers as architects in the Israeli/Palestinian conflict', *Arxipèlag d'excepcions*. Barcelona: CCCB, 2007. Also in 'Sobre Forensic Architecture. Conversación con Eyal Weizman', in *Forensic Architecture. Hacia una estética investigativa*. Barcelona: MACBA; México: MUAC, 2017, p. 25.

² Eyal Weizman, 'Walking through wall. Soldiers as architects in the Israeli/Palestinian conflict', op. cit.





La textura urbana i la fricció de la diferència

Jeff Derksen

Paradoxalment, mentre el teixit urbà s'ha expandit per tot el planeta, la diversitat de textures urbanes s'ha anat reduint. Tot i l'enorme creixement experimentat per les ciutats en aquesta era de l'urbanisme planetari, les textures de la ciutat no han esdevingut necessàriament ni més variades ni més distintes. Aquesta realitat es contradiu amb la perspectiva optimista de la «ciutat global» de finals dels noranta, quan es creia que el dinamisme urbà global concentraria les interseccions de la cultura, els mitjans de comunicació i les noves formes de treball, i que això faria augmentar la diversitat de les pràctiques espacials, les xarxes comunicatives i les possibilitats a la ciutat. L'optimisme d'aquell moment, que veia les ciutats com el lloc d'un nou cosmopolitisme i una nova ciutadania, s'ha esfumat, donant pas a un urbanisme molt més racionalitzat, guiat per la intensificació econòmica. En el nou procés de destrucció creativa, les ciutats tenen penes i treballs per conservar la diversitat de les seves textures i històries. En aquest procés, es perden tant les perspectives utòpiques, no-econòmiques, que formaven part de la imaginació del fenomen urbà durant el segle xx (inclòs el constructe de la ciutat global), com la ciutat entesa com un lloc d'experimentació sobre la vida o un conjunt de punts focals sobre noves formes de militància.¹

Aquesta intensificació de la ciutat mateixa com a motor econòmic, com a agent de la plusvàlua, també ha generat una lògica

global de gentrificació molt potent, un procés naturalitzat del desenvolupament urbà que desgraciadament s'ha convertit en la norma per a les ciutats de totes les proporcions. El resultat, que es pot percebre en tot el planeta, és un desenvolupament i remodelació de les ciutats que suprimeix les textures existents, substituint-les per l'homogeneïtzació social, un vocabulari arquitectònic limitat i un èmfasi en la seguretat, tot això lligat a la supermercantilització de l'espai construït i als conceptes d'habitabilitat per a una classe inversora global. La conseqüència real per a les ciutats i els barris sotmesos a aquesta intensificació és que l'evolució comporta «repetició més que no pas innovació», com han afirmat Jamie Peck i altres autors a propòsit de Vancouver, la ciutat on visc.² Per a totes les ciutats que hi estan sotmeses, la repetició significa que qualsevol forma de producció o consum i qualsevol lloc que no pugui generar una plusvàlua enorme com a bé immoble són substituïts per un ordre arquitectònic i urbà orientat cap a l'obtenció d'un valor de canvi ràpid i sovint sorprenent. Aquest èmfasi accelerat, que és essencial per a la creació de la ciutat global, dóna preferència al valor de canvi per damunt del valor d'ús construït al llarg del temps, i erosiona i fins i tot trenca la textura.³

Així, la textura, que es pot haver considerat una qualitat o un aspecte menor (o fins i tot un efecte) de l'espai urbà, adquireix un nou paper en l'espai i l'experiència de la ciutat. Una intensa barreja de textu-

res, ahora producte i atracció d'activitats diferents, on són possibles diversos o fins i tot frenètics ritmes de vida, i on l'espai no pateix la pressió d'haver de produir principalment plusvàlua, té un efecte profund en la vida de la ciutat. En aquest punt considero que la textura de la ciutat representa l'experiència d'una ciutat –és a dir, reflecteix les xarxes viscudes i les pràctiques espacials de la ciutat–, i alhora produeix maneres de viure i de ser. Parlo de la textura en un sentit ampli, basant-me en les formes relativament obertes en què Henri Lefebvre l'ha descrita. Com és habitual en els conceptes amplis de Lefebvre, la textura és viscuda, representativa i productiva. I, com l'impuls de Lefebvre cap a un mode de producció espacial que estigui incessantment obert a les oportunitats (que ell sovint qualifica de *moments*) i determinat pels seus contextos socials, la textura comporta possibilitats tant en el seu ús present com més enllà de la seva experiència viscuda. Lefebvre proposa: «Per tant, la *textura* de l'espai ofereix oportunitats no només als actes socials que no hi tenen cap lloc concret ni cap vincle particular, sinó també a una pràctica espacial determinada per ella: concretament, al seu ús col·lectiu o individual; és a dir, una seqüència d'actes que encarnen una pràctica significativa encara que no s'hi puguin limitar.»⁴ La textura produeix capacitat d'acció, o la possibilitat d'actes que poden canviar el caràcter de l'espai: més que no pas ser només la representació d'un aspecte existent de la ciutat, en el context global de les ciutats d'avui la *textura* ha esdevingut un lloc de lluita per a l'ús potencial, les pràctiques espacials i el caràcter d'una ciutat. Lefebvre ho expressa amb els termes següents: «Podem estar segurs que les representacions de l'espai tenen un impacte pràctic, que intervenen –modificant-les– en les textures espacials, les quals estan conforma-

des pel coneixement efectiu i la ideologia.»⁵ Aquest aspecte remet a la dimensió essencialment política de la textura.

Atesa l'evolució desigual entre les ciutats i les possibilitats per a l'art –de la intensa financiarització als grups d'artistes que pretenen intervenir en l'espectacle de les finances i als artistes que s'alineen amb moviments polítics–, aquesta concepció amplia de la importància de la textura i el fenomen urbà comporta dos papers per a l'art.⁶ Un d'ells, per descomptat, és l'aspecte representatiu de l'art: ¿com representa l'art els nous aspectes texturals de la ciutat, i com pot assenyalar la producció de noves textures o l'eliminació de textures més antigues (que mai no s'eliminen del tot, sinó que continuen existint residualment)? En segon lloc, ¿com pot l'art en si mateix produir noves textures a la ciutat? Pel que fa a aquesta segona pregunta, podem veure que l'art adopta un caràcter dual: les pràctiques artístiques produeixen textures a la ciutat i, d'altra banda, l'art és part de la textura productiva i comunicativa de la ciutat. El que pretenc és redefinir la *textura* com un lloc i una tàctica per als artistes. L'art advoca per la diversitat de les textures dins d'una ciutat i pressiona contra el domini de la textura produïda per la lògica de la repetició sobre la innovació i contra la uniformitat global de la ciutat.

El concepte de textura també ens permet reflexionar sobre la manera com el fenomen urbà és un lloc de potencialitats –perdudes, imaginades, realitzades i viscudes– en els projectes artístics de Domènec, especialment en aquells projectes que defensen les possibilitats i històries de la ciutat extraviades en el règim urbà actual. La textura proporciona un indicador per a la crítica tant del projecte modern com del projecte urbà que ha emergit *després* de la postmodernitat, un projecte menys interessat en les aspiraci-

ons utòpiques o fins i tot humanistes de la modernitat o les condicions estètiques de la postmodernitat. Actualment aquest projecte és en realitat una relació global-urbana, una relació competitiva entre ciutats de totes les dimensions. En l'anomenat model de les ciutats competitives, les ciutats pugnen per acaparar els grans esdeveniments (Jocs Olímpics, exposicions universals, etc.), grans projectes de desenvolupament, centres d'innovació, centres tecnològics, iniciatives ecològiques i canvis i remodelacions de diversa escala, amb la finalitat d'obtenir diners per acumular els fons necessaris per sostenir una ciutat després de la pèrdua del finançament de programes causada per l'austeritat estatal. I, en aquest projecte, les ciutats també competeixen per les persones –o el talent– que acompanyen les noves indústries que esperen atraure i que constitueixen una classe consumidora creativa. No hi ha res que demostrï això amb més claredat que la competència entre 238 ciutats de l'Amèrica del Nord per atraure el complex «Amazon HQ2» –s'han ofert enormes avantatges fiscals, terrenys gratuïts i fins i tot una alcaldia vitalícia per al director general Tim Bezos.⁷

Entre aquest nou moment de l'urbanisme planetari i les textures residuals de la modernitat, els projectes de Domènec empenyen contínuament, o pretenen revigoritzar i rearticular –sovint de manera subtil o menor–, no pas allò que la modernitat podria haver estat, sinó el que podríem fer-ne avui. Això suposa un desplaçament des del tipus de modernitat que es veia a si mateixa com una resposta evolutiva que es podia universalitzar (i després modular amb llenguatges i peculiaritats locals), cap a una pregunta arquitectònica, social i política sobre *com viure junts*, globalment i particularment. Per descomptat, reflexionar sobre la textura del projecte

urbà modern resulta paradoxal, ja que es tractava d'una idea criticada justament per la seva manca de textura, pel fet que arrasava, ocultava i erosionava les textures de la ciutat més antiga, devastant-ne sovint la textura viscuda mitjançant una urbanització massiva planificada amb conceptes universals però que molt sovint s'imposava a comunitats racials, pobres, transitòries o precàries.

A més de sorgir de la diferència, la textura mateixa pot ser diferenciada, i els projectes de Domènec destaquen la diversitat de textures per mitjà de les tàctiques artístiques de la modificació radical de l'escala, l'assenyalament de textures temporals residuals i l'ús de l'art com una textura comunicativa en si mateixa. Aquests tres enfocaments reuneixen el temps i les històries ocultades, i també la manera com aquestes viuen en l'espai i el produeixen. El més sorprenent és la insistència de Domènec en l'escala com un mecanisme d'estranyament que recontextualitza els debats de la modernitat, i fins i tot alguns projectes concrets. Aquests projectes també es plantegen de quina manera una modernitat reimaginada podria ser redimensionada com a textura en el fenomen urbà actual. En una sèrie de projectes que giren entorn de l'*Unité d'habitation* (1947-1952) de Le Corbusier, a Marsella, un projecte icònic de la modernitat que exemplifica les potencialitats i tensions d'allò que Reyner Banham va anomenar «machine aesthetic», Domènec ha utilitzat maquetes de diverses escales de l'*Unité*.⁸ Un d'aquests projectes, *Sostenere il palazzo dell'utopia* (Sostenir l'edifici de la utopia, 2004), està basat en Corviale, un complex residencial de 960 metres de longitud situat als afores de Roma, dissenyat per Mario Fiorentino i construït (tot i que no acabat) a finals dels setanta. Aquest projecte de Fiorentino s'ha considerat sovint un símptoma distòpic de

la visió de la modernitat de Le Corbusier i de la pèrdua del barri i l'escala humana. Al mateix temps, també hi ha hagut arquitectes i artistes que l'han vist com un lloc per a l'economia irregular, l'adaptació arquitectònica (a través de l'ocupació), l'autogestió i els comitès de residència, i d'un dinamisme cultural sorgit de les polítiques de l'espai i l'habitatge. En una sèrie de fotografies, Domènec mostra uns quants residents del Corviale que sostenen una maqueta de l'*Unité d'habitation* de Marsella, d'una escala còmicament petita, mentre ells posen en diversos llocs de la megaestructura d'habitatges; són retrats dels diversos tipus de persones que hi viuen, alhora que un document de les textures viscudes de l'edifici que s'han anat creant al llarg del temps. Domènec mobilitza una sèrie de qüestions fonamentals i situa les promeses modernes de l'*Unité* en relació amb la racionalització actual de l'espai urbà: aquest xoc entre la modernitat i la racionalització actual ha provocat que alguns demanin demolir el Corviale, considerat una ofensa al planejament urbà. En el moment actual, en què un urbanisme planetari estèril no és contrarestat ni desafiament per la dimensió utòpica d'*alguna cosa* com la modernitat (perquè la modernitat no ha de ser sempre el futur!), el Corviale resulta més «d'escala humana», més habitable i viscut, i més variat que els nous projectes d'habitatges que es pregonen des de la barreja social més que no pas des de la justícia social i espacial. Modificar l'escala de l'*Unité* esdevé una forma de crítica i una manera d'assenyalar que els plans de la modernitat de l'època de la màquina han donat pas a formes de vida que ni el mateix disseny no havia imaginat.

Tornant enrere per replantejar qüestions sobre el planejament, l'habitatge i la justícia espacial a través de l'*Unité*, Domènec construeix una textura temporal. Si bé po-

dem pensar que el temps no té textura, quan l'espai es pensa en relació amb el temps les textures urbanes contenen necessàriament un aspecte temporal. Aquestes textures temporals són tan disputades com l'espai i, per tant, la seva eliminació o la seva producció són igualment polítiques. Diversos projectes de Domènec intervenen en la textura temporal de Barcelona, la ciutat on viu. Per exemple, *Souvenir Barcelona* (Record Barcelona, 2017) utilitza el mitjà residual de la postal per intervenir en la memòria espaciotemporal de la ciutat. La sèrie de postals marca esdeveniments que transcendeixen la textura que Barcelona ha construït dins del nex global-urbà del turisme i el consum i, en canvi, demostra que és un lloc d'insurrecció civil (la postal que commemora la insurrecció de vuit dies que va començar el 25 de juliol del 1909), així com d'una representació que demoleix textures i formes de vida (l'arrasament el 1966 del Somorrostro, un assentament irregular de persones d'ètnia gitana, immigrants i obrers que es trobava on actualment hi ha el Port Olímpic). Aquestes postals també són constitutives del teixit comunicatiu de la ciutat i són una textura agitadora en què, com escriu André Jannson, «l'espai es produeix i s'entén mitjançant la textura, és a dir, mitjançant una materialització espacial de la cultura».⁹ Quan el teixit comunicatiu de la ciutat s'estén més enllà dels seus límits espacials, quan aquesta textura adquireix més densitat amb els nous mitjans de comunicació, i aquests moments informatius integren en la textura del present de la ciutat uns esdeveniments i fins i tot unes possibilitats arquitectòniques i urbanes del passat, el resultat és la incrustació d'una textura temporal en l'espai de la ciutat.

En aquest cas, l'art, com una textura comunicativa de la ciutat, il·lustra la seva naturalesa dual en relació amb el fenomen urbà.

El fenomen urbà és un espai social produït per mitjà de processos socials, però, com escriuen Kipfer, Saberi i Wieditz, «no es pot reduir als indicadors físics (densitat, característiques particulars de l'entorn construït); ha de "viure" a través de la pràctica social».¹⁰ L'art, aleshores, i especialment un art com el de Domènec, que s'enfronta a les maneres com vivim junts en la ciutat, és una pràctica espacial i social a través de la qual viu el fenomen urbà. La textura, en un sentit ampli, ens ajuda a reconèixer que la lluita i el procés dialèctics oberts, a partir dels quals neix la producció de l'espai, es materialitzen en experiències viscudes i potencialitats orientades al futur. La textura també ens ofereix una manera de pensar sobre el paper de l'art dins del fenomen urbà més específica que l'afirmació que l'art altera l'espai o el produeix o fins i tot el reclama. La textura es distingeix i es produeix per la fricció de la diferència, i per tant adquireix una nova importància just en el moment al qual ens condueix l'obra de Domènec: des del projecte inacabat de la modernitat fins a la incompletesa de l'actual domini del mercat.

Jeff Derksen és degà dels estudis de postgrau i postdoctorals de la Simon Fraser University, Colúmbia Britànica, Canadà.

¹ Japhy Wilson i Manuel Bayón: «Black Hole Capitalism: Utopian Dimensions of Planetary Urbanization», *City*, vol. 20, núm. 3 (2016), p. 360-367.

² Jamie Peck, Elliott Siemiatycki i Elvin Wyly: «Vancouver's Suburban Involution», *City*, vol. 18, núm. 4-5 (2014), p. 404.

³ El valor d'ús i els models i textures que comporta es creen també en zones concebudes per al valor de canvi, en què els espais vitals tenen la funció principal de ser venuts en un moment profitós. En aquests barris la varietat d'usos també està construïda per mitjà de la vigilància,

les normes i regulacions, i a causa de l'homogeneïtzació social que aquestes instauren i fomenten.

⁴ Henri Lefebvre: *The Production of Space*, trad. de Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell, 1991, p. 57. Edició en castellà: *La producción del espacio*, trad. d'Emilio Martínez. Madrid: Capitán Swing, 2013, p. 115.

⁵ Edició en castellà, *ibid.*, p. 101.

⁶ Vegeu Yates McKee: *Strike Art: Contemporary Art and the Post Occupy Condition*. Nova York: Verso, 2016, per a una panoràmica recent de la relació de les pràctiques artístiques amb els moviments polítics i socials, especialment els moviments per als quals l'ocupació i la lluita per l'espai són fonamentals.

⁷ Jeffrey Dastin: «Amazon Receives 238 Proposals for its Second Headquarters». www.reuters.com/article/us-amazon-com-headquarters/amazon-receives-238-proposals-for-its-second-headquarters-idUSKBN1CS210. Consultat el 29 d'octubre del 2017. També es pot apostar sobre quina ciutat serà la triomfadora d'aquest procés: a Paddy Power [una casa d'apostes irlandesa fundada el 1988 a Dublín, Irlanda] Atlanta és la favorita, mentre que Vancouver té una cota de 66/1.

⁸ Reyner Banham: *Theory and Design in the First Machine Age*. Cambridge: MIT Press, 1980. Edició en castellà: *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*, trad. de Luis Fabricant. Barcelona: Paidós, 1985.

⁹ André Jannson: «Texture: A Key Concept for Communication Geography», *European Journal of Cultural Studies*, vol. 10, núm. 2 (2007), p. 195.

¹⁰ Stefan Kipfer, Parastou Saberi i Thoben Wieditz: «Henri Lefebvre: Debates and Controversies», *Progress in Human Geography*, vol. 37, núm. 1 (2012), p. 119.

Urban Texture and the Friction of Difference

Jeff Derksen

Ironically, while the urban fabric has expanded across the planet, the multiplicity of urban textures has been diminished. Despite the massive growth of cities in this era of planetary urbanism, the textures of the city have not necessarily become more varied nor more distinct. This reality is counter to the optimistic perspective of the 'global city' in the late nineties when it was understood that a global-urban dynamism would concentrate the intersections of culture, media and new modes of work in a way that would bring a multiplicity of spatial practices, communicative networks and possibilities into the city. That moment's optimism for cities as the site of a new cosmopolitanism and citizenship has been stripped away, revealing a much more rationalised urbanism driven by economic intensification. In the new process of creative destruction, cities are left struggling to hold onto the multiplicity of their textures and histories. Along the way, the non-economic utopian prospects that were part of the imagination of the urban over the twentieth century (including the global city construct) and the city as a site of experiments in living or focal points in new modes of militancy get lost.¹

This intensification of the city itself as an economic engine, as the agent of surplus value, also generated a potent global logic of gentrification as a naturalised process of city development that tragically became utilised as a policy for cities of all sizes. The result, felt across the globe, is an urban development and redevelopment which overrides

existing textures, replacing them with social homogenisation, a limited architectural vocabulary and an emphasis on security, all tied to the supercommodification of built space and notions of liveability for a global investor class. The real consequence for cities and neighbourhoods under this intensification is that development brings 'repetition rather than innovation', as Jamie Peck and others have said about Vancouver, the city I live in.² For all cities subject to this, the repetition means that any form of production or consumption and any site that cannot generate a massive surplus as real estate is replaced by an architectural and urban order geared toward rapid and often startling exchange value. This accelerated emphasis, which is key to global-city making, puts even more emphasis on exchange value rather than use value built over time, and it erodes and even shatters texture.³

Thus the texture, which may have been seen as a minor quality or aspect, or even an effect, of urban space takes on a new role in built space and in the experience of the city. A deep mix of textures, both made from and beckoning different activities, where various or even wild rhythms of life are possible, and where space is not pressured to be primarily productive of surplus, has a profound effect on living in the city. Here I want to argue that the texture of the city is both representative of the experience of a city – that is, it reflects the lived networks and spatial practices of the city – and productive of modes of living and being. I am

speaking of texture in an extended manner, drawing on the relatively open ways in which Henri Lefebvre has described it. As is common in Lefebvre's extended concepts, texture is lived, representative, and productive. And like Lefebvre's impulse towards a mode of spatial production that is both restlessly open to opportunities (which he often describes as *moments*) and determined by its social contexts, texture carries possibilities in both its existing use and beyond its lived experience. Lefebvre proposes: 'Thus the *texture* of space affords opportunities not only to social acts with no particular place in it and no particular link with it, but also to a spatial practice that it does indeed determine, namely its collective and individual use: a sequence of acts which embody a signifying practice even if they cannot be reduced to such a practice.'⁴ Texture produces an agency, or the possibility of acts which can change the character of space: rather than being only a representation of an existing aspect of the city, in the global context for cities today, *texture* has become a site of struggle for the potential use, spatial practices, and character of a city. Lefebvre puts it this way: 'We may be sure that representations of space have a practical impact, that they intervene in and modify spatial *textures* which are informed by effective knowledge and ideology.'⁵ This points to the essentially political aspect of texture.

Given a parallel uneven development between cities and the possibilities for art – from intensive financialisation to groups of artists who aim to intervene in the spectacle of finance, to artists who align with political movements – this expansive view of the importance of texture and the urban opens up two roles for art.⁶ One role, of course, is the representational aspect of art: how does art represent the new textural aspects of the city, and how can art point

to the production of new textures or the erasing of older textures (which are never fully erased, but exist residually)? Secondly, how can art itself be productive of new textures in the city? For this second question, we can see how art takes on a dual character itself – artistic practices produce textures in the city and yet art itself is part of the productive and communicative texture of the city. My aim is to redefine *texture* as a site and a tactic for artists. Art argues for the multiplicities of textures within a city and it pushes against the domination of the texture produced by the logic of repetition over innovation and against a global sameness of the city.

The concept of texture also gives us a way to think through how the urban is a site of potentials – lost, imagined, realised, and lived – in the art projects of Domènec, particularly those projects that contest the lost possibilities and histories of the city in the current urban regime. Texture provides a marker for the critique of the modernist project as well as the urban project which has emerged *after* postmodernity, a project less concerned with the utopian or even humanist aspirations of modernism or the aesthetic conditions of postmodernity. This project is actually a global-urban relationship at the moment – a competitive relationship between cities of all sizes. This competitive cities model, as it has been named, has cities bidding on major events (Olympics, Expos, etc.), major development projects, innovation hubs, tech centres, ecological initiatives and development and redevelopment of varying scale in order to bring money in to make up the funds needed to sustain a city after the loss of funding for programmes due to state austerity. And this project also has cities in competition for people – or talent – for the new industries they hope to attract along with a creative

consumer class. Nothing shows this clearer than the scramble by 238 cities across North America to attract the 'Amazon HQ2' complex – huge tax breaks, free land, and even a mayorship for life for CEO Tim Bezos have been offered up.⁷

Between this new moment in planetary urbanism and the residual textures of modernism, Domènec's projects continually push at, or aim to reinvigorate and recirculate – often in subtle or minor ways – not what modernism might have been, but what we might make of it today. This is a shift from the type of modernism that saw itself as a developmental answer that could be universalised (and then later be inflected with local vernaculars and particularities) and toward an architectural, social and political question about *how to live together*, globally and particularly. Of course it is ironic to reflect on the texture of the modernist urban project for it was an idea itself critiqued for its lack of texture as it razed, obscured, and eroded the textures of the older city, often shattering a lived texture of a city through massive development that was planned with universal concepts yet often inflicted on racialised, poor, and transient or precarious communities.

As well as springing from difference, texture itself can be differentiated, and Domènec's projects foreground a variety of textures through the artistic tactics of radical rescaling, of pointing to residual temporal textures, and by his use of art as a communicative texture itself. All three of these approaches bring together time and obscured histories and how these live in and produce space. Most striking is Domènec's insistence on scale as a defamiliarising device that reframes the debates – and even specific projects – of modernism. These projects also raise questions about how a reimagined modernism could be rescaled as a texture in the urban today. In a series of

projects that circulate around Le Corbusier's *Unité d'habitation* (1947–52) in Marseille, an iconic modernist project that exemplifies the potentials and tensions of what Reyner Banham called the 'Machine Aesthetic', Domènec has used variously scaled models of *Unité*.⁸ One project, *Sostenere il palazzo dell'utopia* (Holding the Building of Utopia, 2004), is set in Corviale, a 960-metre-long project on the outskirts of Rome, designed by Mario Fiorentino and constructed (although not totally completed) in the late seventies, and often seen as a dystopic symptom of Le Corbusier's vision of modernism and the loss of neighbourhood and human scale. Equally, it has been also seen by architects and artists as a site of informal economies, architectural adaptation (through squatting), self-management and residence committees, and a cultural vibrancy born out of the politics of space and housing. In a series of photographs, Domènec has residents of Corviale holding a humorously small model of *Unité* in their arms as they pose in sites around the housing megastructure; these are portraits of the diverse range of people who live there as much as a documentation of the lived textures of the building which have developed over time. Domènec mobilises a number of key questions, to put the modernist promises of *Unité* in relation with the current rationalisation of urban space: this clash of modernism and the present rationalisation has generated calls for Corviale to be torn down as an affront to urban planning. In the current moment of a sterile planetary urbanism that is not offset or challenged by the utopian dimension of *something like* modernism (for modernism does not always have to be the future!), it is Corviale that comes out looking more 'human scale', more liveable and lived in, and more varied than new housing projects that trumpet social mix rather than social and spatial justice.

Rescaling the *Unité* becomes a form of critique as well as a mode to point to how the machine-age designs of modernism have given way to modes of living that the design itself did not imagine.

By reaching back to recirculate questions of design, housing and spatial justice through the *Unité*, Domènec builds a temporal texture. While we may think of time as not having a texture, when space is thought of in relation to time, urban textures necessarily have a temporal aspect. These temporal textures are as contested as space and hence their erasure or their production are equally political. Several projects from Domènec intervene in the temporal texture of Barcelona, the city in which he lives. For instance, *Souvenir Barcelona* uses the residual medium of the postcard to intervene into the space-time memory of the city. The postcard series marks events that cut across the texture that Barcelona has built up within the global-urban nexus of tourism and consumption and instead shows it to be a site of civil insurrection (the postcard marking the 8-day insurrection that began on 25 July 1909) as well as repression that demolishes textures and ways of life (the 1966 razing of El Somorrostro, an informal settlement of Roma people, immigrants and the working class at what is now Port Olímpic). These postcards are also constitutive of the communicative fabric of the city and are an agitating texture where, as André Jannson writes, ‘space is both produced and understood through texture, that is, through a spatial materialisation of culture’.⁹ As the communicative fabric of the city is extended beyond any of its spatial borders, and as this texture is literally thickened with new media, these informational moments which bring past events and even past architectural and urban possibilities into the texture of the city’s present, we have a temporal texture embedded into the space of the city.

Here, art as a communicative texture of the city illustrates the dual nature of art in relation to the urban. The urban is a social space produced through social processes, yet is, as Kipfer, Saberi and Wieditz write, ‘[n]ot reducible to physical markers (density, particular characteristics of the built environment), it must “live” through social practice’.¹⁰ Art then, and particularly art such as Domènec’s that confronts the ways in which we live together in the city, is a spatial and social practice that the urban *lives* through. Texture, in an expanded sense, gives us a way to recognise how the open dialectical process and struggle that the production of space is born from materialises into lived experiences and future-oriented potentials. Texture also gives us a way to think about art’s role within the urban which is more specific than arguing that art alters space or produces space or even reclaims space. Texture both differentiates and is produced by the friction of difference, and it therefore takes on a new importance in the very moment that Domènec’s work guides us to: from modernism’s incomplete project to the incompleteness of the market rule of the present.

Jeff Derksen is Dean of Graduate and Postdoctoral Studies at Simon Fraser University, British Columbia, Canada.

¹ Japhy Wilson and Manuel Bayón, ‘Black Hole Capitalism: Utopian Dimensions of Planetary Urbanization’, *City*, vol. 20, no. 3 (2016), pp. 360–67.

² Jamie Peck, Elliott Siemiatycki and Elvin Wyly, ‘Vancouver’s Suburban Involution’, *City*, vol. 18, no. 4-5 (2014), p. 404.

³ Use value and the patterns and textures it brings do build up in areas that are designed for exchange value, in which living spaces are there primarily to be traded whenever it is beneficial. The variety of uses is also

constructed in these neighbourhoods through their policing, through their policies and regulations, and due to the social homogenisation that they both bring and foster.

⁴ Henri Lefebvre, *The Production of Space*, tr. Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell, 1991, p. 57.

⁵ Henri Lefebvre, *Production of Space*, p. 42.

⁶ See Yates McKee *Strike Art: Contemporary Art and the Post Occupy Condition* (New York: Verso, 2016) for a recent overview of the relationship of artistic practices to political and social movements – particularly movements whose struggles take *occupation* and the struggle for space as central.

⁷ Jeffrey Dastin, ‘Amazon Receives 238 Proposals for its Second Headquarters’, <https://www.reuters.com/article/us-amazon-com-headquarters/amazon-receives-238-proposals-for-its-second-headquarters-idUSKBN1CS21O>. Accessed 29 October 2017. It is also possible to place a bet on which city will emerge triumphant in this process: Paddy Power has Atlanta as an early favourite, with Vancouver stuck at odds of 66/1.

⁸ Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*. Cambridge: MIT Press, 1980.

⁹ André Jannson, ‘Texture: A Key Concept for Communication Geography’, *European Journal of Cultural Studies*, vol. 10, no. 2 (2007), p. 195.

¹⁰ Stefan Kipfer, Parastou Saberi and Thoben Wieditz, ‘Henri Lefebvre: Debates and Controversies’, *Progress in Human Geography*, vol. 37, no. 1 (2012), p. 119.

Souvenir Barcelona (Record Barcelona, 2017) és una edició de vint-i-set postals que plantegen uns souvenirs o records alternatius a l'imaginari estereotipat, optimista i amable que presenta la propaganda turística tant privada com institucional de la ciutat de Barcelona.

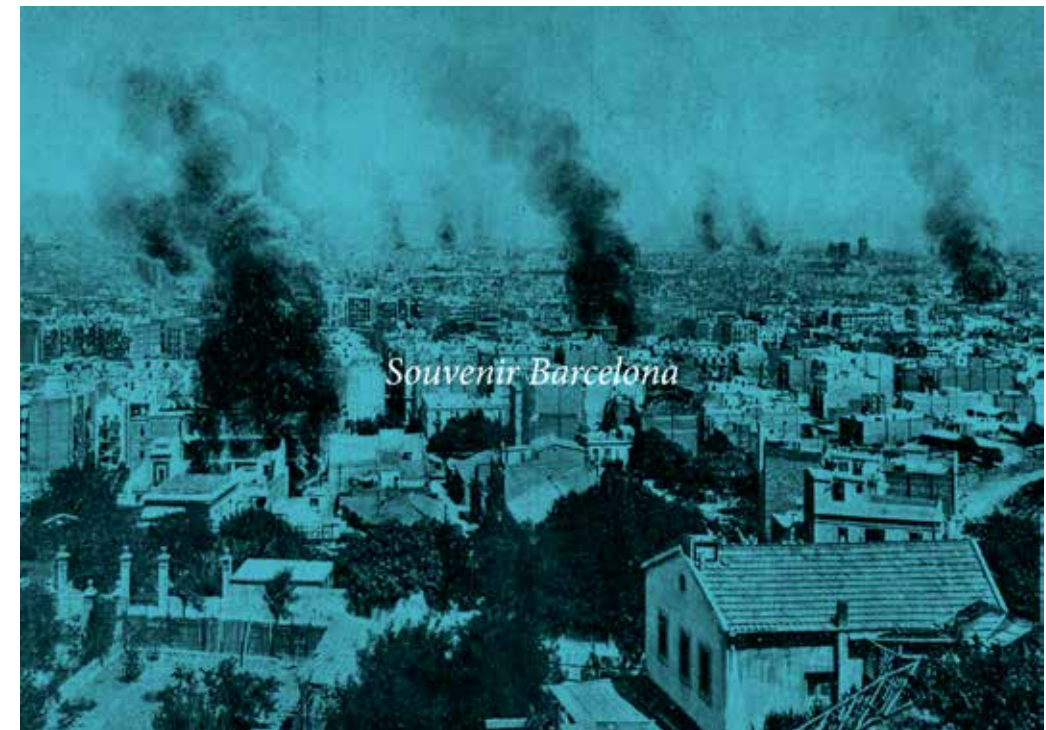
El 1908, un any abans de les revoltes populars de la Setmana Tràgica, es va constituir a Barcelona, per iniciativa de l'alcalde Domènec Sanllehy, la Sociedad de Atracción de Forasteros (la primera entitat de foment del turisme de tot l'estat espanyol), que tenia com a objectiu crear una imatge favorable de la ciutat per activar l'incipient mercat turístic. A partir del 1910, aquesta entitat publicoprivada va començar a editar una revista titulada *Barcelona atracción* per difondre internacionalment la imatge de Barcelona.

En una perfecta simbiosi d'interessos, durant més d'un segle s'ha construït una imatge de Barcelona plena de tòpics: la ciutat culta, moderna, colorista, mediterrània, acollidora, en definitiva, un parc temàtic que amaga històries de marginació i misèria, colonialisme, lluites de classes, revoltes populars i repressió.

Souvenir Barcelona (2017) is an edition of twenty-seven postcards that expound alternative souvenirs of memories to those of the stereotypical, optimistic and friendly imaginary which both private and institutional tourism advertising present of the city of Barcelona.

In 1908, a year before the popular uprising of the Setmana Tràgica (Tragic Week), the Sociedad de Atracción de Forasteros (Society for the Attraction of Visitors) was founded in Barcelona on the initiative of the mayor, Domènec Sanllehy, and it was the first tourism development entity in the entire Spanish State with its aim being to create a favourable image of the city to activate the incipient tourism market. From 1910 onwards, this public-private body began to publish a magazine called *Barcelona atracción*, to promote internationally the image of Barcelona.

In a perfect symbiosis of interests, for more than a century an image of Barcelona has been built up, full of clichés: the cultured city, modern, colourist, Mediterranean, welcoming, in sum a theme park which conceals stories of marginalisation and misery, colonialism, class struggle, popular uprisings and repression.



Souvenir Barcelona

Setmana Tràgica (The Tragic Week) is the name given to the week between 26 July and 2 August, 1909, during which popular revolts took place in Barcelona and other cities in Catalonia. The trigger for these events was the widespread objection to the mobilisation of reservists being sent to the colonial war in Morocco.

The anarchists, socialists and radical republicans called a general strike on 26 July, which was successful. In response, the government, declared a state of war. The next day, armed clashes spread throughout Barcelona, security forces fired on protesters, and the insurgents erected more than 250 barricades and set fire to many religious buildings. After 8 days of insurrection, the revolt was stifled by the army.

Es coneixen com a Setmana Tràgica les revoltes populars que succeïren a Barcelona i altres ciutats catalanes entre el 26 de juliol i el 2 d'agost de 1909. El detonant d'aquests fets va ser el rebuig popular a la mobilització de reservistes per ser enviats a la guerra colonial al Marroc.

Els anarquistes, socialistes i republicans radicals convocaren una vaga general el 26 de juliol que fou un èxit. El govern, en resposta, va declarar l'estat de guerra. L'endemà els enfrontaments armats es van generalitzar arreu de Barcelona, les forces de seguretat dispararen sobre els manifestants i els revoltats aixecaren més de 250 barricades i incendiaren molts edificis religiosos. Després de 8 dies d'insurrecció la revolta va ser esclafada per l'exèrcit.



Souvenir Barcelona. Vallcarca

2017, barracks just 400 meters from Park Güell. Vallcarca is a working-class neighborhood squeezed between the upper-class neighborhood of Sant Gervasi and Park Güell, today undergoing a process of gentrification.

Due to the significant growth of slums, in the 1920's critics referred to Barcelona as a "shantytown". In the late 50's, the shantytowns reached their peak with a population of between 70,000 and 100,000 people.

In the context of the great recession caused by the financial speculation of 2008, there has been a resurgence of slums: as a result of the impoverishment of the working classes, the unemployed or people evicted from their homes have been forced to resort to occupying unused plots of land and informal housing.

2017, barraques a escassos 400 metres del Park Güell. Vallcarca és un barri popular encaixonat entre el barri de classe alta de Sant Gervasi i el Park Güell, avui en ple procés de gentrificació.

A causa del gran creixement del barraquisme, als anys 20, els crítics es referien a Barcelona com a «barracòpolis». Al final dels anys 50, el barraquisme va arribar al seu punt màxim amb una població d'entre 70.000 i 100.000 persones.

En el marc de la greu crisi provocada per l'especulació financera del 2008 hi ha hagut un rebrot del barraquisme: així, a conseqüència de l'empobriment de les classes populars, persones desnonades o a l'atur s'han vist obligades a recórrer a l'ocupació de solars en desús i a l'habitatge informal.

Souvenir Barcelona. Domènech, 2017



Souvenir Barcelona. Port Olímpic

El Somorrostro was a shantytown built at the end of the 19th century on the sands what is today a popular tourist area on the sea front (Torres Mapfre, Port Olímpic, Bogatell beach). It was populated by gypsies, fishermen and immigrants. In 1954, there were 2,400 huts and about 15,000 people.

In 1966, El Somorrostro was demolished and the residents were forcibly removed overnight, under the pretence of a military exhibition, which the dictator, Francisco Franco, was to attend.

Today, on the Passeig Marítim, next to Port Olímpic and the golden fish sculpture by Frank Gehry, a plaque reminds us that this was the inhumane habitat of thousands of people in Barcelona just fifty years ago.

El Somorrostro era un barri de barraques construït a finals del segle XIX sobre la sorra de la platja en el que avui és una zona molt turística a primera línia de mar (Torres Mapfre, Port Olímpic, platja de Bogatell). Estava poblat per gitanos, pescadors i immigrants. El 1954 hi havia 2.400 barraques i unes 15.000 persones.

El 1966 es va produir l'enderroc del Somorrostro i l'èxode forçat, d'un dia per l'altre, dels seus habitants amb l'excusa d'una exhibició militar a la qual havia d'assistir el dictador Francisco Franco.

Avui, al passeig Marítim, una placa ens recorda que al costat del Port Olímpic i el peix daurat de Frank Gehry, fa només cinquanta anys hi havia l'habitatge infrumà de milers de barcelonins.

Souvenir Barcelona. Domènech, 2017



Souvenir Barcelona: l'Eixample



Souvenir Barcelona: Plaça del Diamant

Souvenir Barcelona. l'Eixample

The Centre Penitenciari d'Homes de Barcelona (popularly known as the Model Prison or simply "The Model") is a prison located in the neighbourhood of L'Esquerra de l'Eixample in Barcelona. Opened on 9 June, 1904, the Model follows the format of prisons designed by the philosopher, Jeremy Bentham, known as the Panopticon.

During Franco's dictatorship, the Model prison held, in addition to common prisoners, many political and union prisoners. Executions were also carried out, including that of Salvador Puig i Antich, anarchist and member of the anti-capitalist MIL armed group, on 2 March, 1974.

El Centre Penitenciari d'Homes de Barcelona (conegut popularment com a presó Model o simplement "la Model") és una presó situada al barri de l'Esquerra de l'Eixample de Barcelona. Inaugurada el 9 de juny de 1904, la Model segueix el format de presons dissenyat pel filòsof Jeremy Bentham, conegut amb el nom de panòptic.

Durant la dictadura franquista la presó Model va allotjar, a més dels presos comuns, molts presos polítics i sindicals. També s'hi van portar a terme execucions, com la de Salvador Puig i Antich, anarquista i membre del grup de lluita armada anticapitalista MIL, el 2 de març de 1974.

Souvenir Barcelona. Domènech, 2017

Souvenir Barcelona. Plaça del Diamant

The Plaça del Diamant is a square in the neighbourhood of Gràcia in Barcelona.

In 1992, construction work revealed an air-raid shelter in the subsoil of the square. Built twelve metres underground by residents of the neighbourhood during the Civil War (1936-1939), it sheltered more than two hundred people during the numerous attacks from Franco's air force.

This shelter is one of the largest of the 1,300 that were built in Barcelona, one of the first cities systematically bombed from the air during military conflict.

La plaça del Diamant és una plaça del barri de Gràcia de Barcelona.

L'any 1992, arran d'unes obres, es va descobrir el refugi antiaeri que ocupa el subsòl de la plaça. Construït a dotze metres sota terra pels veïns del barri durant la Guerra Civil (1936-1939), va donar refugi a més de dues-centes persones durant els nombrosos atacs de l'aviació feixista.

Aquest refugi és un dels més grans dels 1.300 que es van construir a Barcelona, una de les primeres ciutats bombardejades sistemàticament des de l'aire en un conflicte bèl·lic.

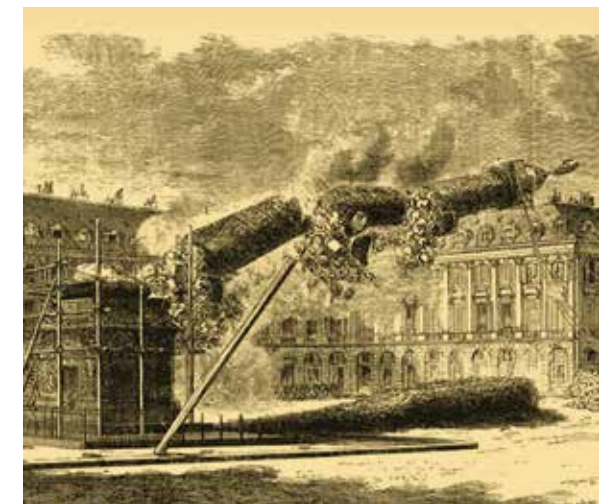
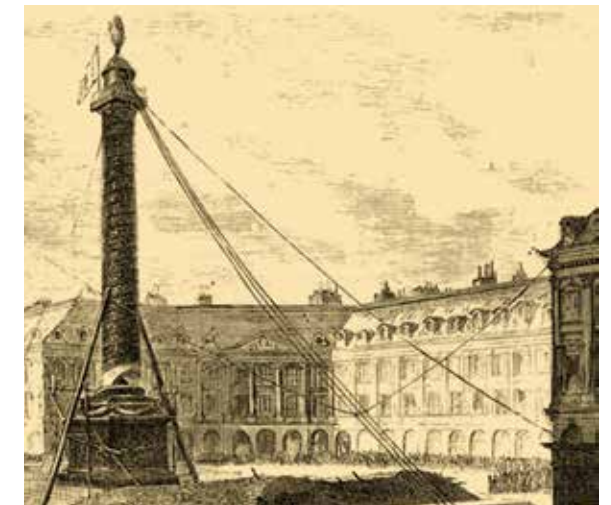
Souvenir Barcelona. Domènech, 2017

L'Ascension et la chute de la colonne Vendôme (Ascensió i caiguda de la columna Vendôme, 2013), és un projecte amb format GIF (Graphics Interchange Format) per a la web d'Arts Coming.

El 1871, durant la que Marx va denominar primera insurrecció proletària autònoma, el poble de París es va revoltar i va instaurar la Comuna sobre la base de principis anarquistes i socialistes. Una de les primeres accions del govern revolucionari va ser un acte d'iconoclàstia política altament simbòlic: la demolició de la columna Vendôme. La columna, que es va erigir per ordre de Napoleó Bonaparte per celebrar-ne la victòria en la batalla d'Austerlitz i per honrar la glòria de l'armada imperial, era considerada per la Comuna «un monument a la barbàrie, una afirmació del militarisme, un insult permanent dels vencedors als vençuts i un atemptat contra la fraternitat». Després que les forces de la reacció derrotessin la Comuna el 1873, el govern de la República, sota la presidència del general Mac Mahon, va fer reconstruir la columna.

L'Ascension et la chute de la colonne Vendôme (The Rise and Fall of the Vendôme Column, 2013) is a project in GIF format (Graphics Interchange Format) for the Arts Coming website.

In 1871, during what Marx called the first autonomous proletarian insurrection, the people of Paris rebelled and set up the Commune on the basis of anarchist and socialist principles. One of the first actions taken by the revolutionary government was an act of highly symbolic political iconoclasm: the demolition of the Vendôme Column. The column, erected on the orders of Napoleon Bonaparte to celebrate his victory at the Battle of Austerlitz and honour the glory of the imperial navy, was considered by the Commune to be 'a monument to barbarity, an affirmation of militarism, a permanent insult from the victors to the defeated and an attack on fraternity'. After the Commune had been brought down by the French army, in 1873 the government, under the presidency of General Mac Mahon, had the column rebuilt.



26-27

El 1882 les autoritats de Barcelona van decidir erigir al Parc de la Ciutadella un monument al general Prim, militar i polític, responsable del bombardeig a la ciutat i de l'esclafament de la revolta popular de la Jamància el 1843, així com de la brutal repressió contra els esclaus africans el 1848, quan era capità general de Puerto Rico. El 20 de desembre del 1936, en els primers mesos de la Guerra Civil i en ple procés revolucionari, les Joventuts Llibertàries de Gràcia van enderrocar el monument, obra de Lluís Puiggener.

El 1948 les autoritats municipals franquistes van decidir reconstruir el monument i van encarregar a l'escultor Frederic Marès que fes d'una còpia de l'escultura original.

El projecte *Monument enderrocat* (2014) reflexiona sobre els vincles problemàtics entre esdeveniment, commemoració, monument i ciutat. Proposa «restaurar» l'enderroc del monument al general Prim presentant el pedestal exempt de l'escultura, i planteja la iconoclàstia política com una forma d'expropiació del patrimoni simbòlic del poder i de construcció col·lectiva i autogestionada d'espai públic.

In 1882 the Barcelona authorities decided to erect a monument in Parc de la Ciutadella to General Prim, soldier and politician, who had been responsible for bombing the city and the crushing of the Jamància popular uprising of 1843, as well as the brutal repression of African slaves in 1848 when he was captain-general of Puerto Rico. On 20 December 1936, in the first few months of the Civil War and in the middle of the revolutionary process, the Joventuts Llibertàries de Gràcia (Gràcia Liberation Youth) demolished the monument, a work by Lluís Puiggener.

In 1948 Franco's municipal authorities decided to rebuild the monument and commissioned sculptor Frederic Marès to produce a copy of the original sculpture.

The *Monument enderrocat* project (Demolished Monument, 2014) reflects on the problematic links between event, commemoration, monument and city. It proposes to 'restore' the demolition of the monument to General Prim by presenting the pedestal free of sculpture and poses political iconoclasm as a form of expropriation of the symbolic patrimony of power, and the collective construction and self-management of public space.



28



29



30



Del 1919 al 1920 l'artista rus Vladímir Tatlin va treballar intensament en el seu projecte més important, el monument a la Tercera Internacional. Havia de ser una escultura gegantina de gairebé quatre-cents metres: un edifici habitable i un monument èpic a la revolució mundial. El projecte no va passar de l'estat de maqueta i, de fet, era molt poc probable que es pogués construir. La maqueta, però, ha esdevingut una icona de l'avantguarda, un paradigma de la utopia i el símbol de la revolució sempre inconclusa.

Playground (Tatlin a Mèxic) (Parc infantil [Tatlin a Mèxic], 2011) és una rèplica de la torre Tatlin feta amb els materials, les mides i els colors que es fan servir habitualment en els parcs infantils de Mèxic. El gran monument a la revolució mai construït es converteix així en simple mobiliari urbà, en un joc per a nens.

La rèplica es va instal·lar temporalment als jardins del parc Espanya de la colònia Condesa, una zona de classe mitjana-alta, molt a prop del monument al general Cárdenas, militar revolucionari, polític i president del país entre el 1934 i el 1940. Posteriorment, es va traslladar al centre cultural Faro de Oriente a Iztapalapa, en la perifèria empobrida de la ciutat de Mèxic, i s'hi va instal·lar de forma definitiva.

From 1919 to 1920, the Russian artist Vladimir Tatlin worked intensively on his most important project, the monument to the Third International. It was planned to be a gigantic sculpture of more than four hundred metres: an inhabitable building and an epic monument to world revolution. The project never got beyond the model stage, and it is in fact very unlikely it could have been built. The model has, however, become an icon of the avant-garde, a paradigm of utopia and a symbol of always-inconclusive revolution.

Playground (Tatlin in Mexico) (2011) is a replica of Tatlin's tower made with the materials, measurements and colours normally used in children's parks in Mexico. The greatest monument ever built thus becomes just another piece of urban furniture, a child's plaything.

The replica was installed temporarily in the España park in the Condesa neighbourhood, an upper-middle class area, very near the monument to General Cárdenas, revolutionary soldier, politician and president of the country from 1934 to 1940. It was later moved to the Faro de Oriente cultural centre in Iztapalapa, on the impoverished periphery of Mexico City, where it was installed permanently.



31-32



33



Existenzminimum (Mínim vital, 2002) consisteix en una reproducció a escala del monument a Rosa Luxemburg i Karl Liebknecht que Mies Van Der Rohe va dissenyar el 1926 per encàrrec d'Eduard Fuchs, col·leccionista i destacat membre del Partit Comunista alemany. El monument es va construir en el cementiri berlinès Friedrichsfelde i el 1935 va ser destruït pel govern nazi.

Domènec converteix el monument a Rosa Luxemburg i Karl Liebknecht, –líders de la fracassada revolució espartaquista (tal vegada l'intent més seriós d'implantar una societat més justa a Alemanya) i dirigents de l'esquerra comunista alemanya assassinats per forces parapolicials el 1919–, en un habitatge portàtil, en una humil cabana, un refugi petit i fràgil que perd la seva grandiloquència originària, reciclat en habitatge mínim i literalment assimilat a un equip d'eines de bricolatge que connecta, per mitjà del títol, amb el concepte central del segon Congrés Internacional d'Arquitectura Moderna (CIAM) del 1929. És a dir, connecta amb la proposta feta pels arquitectes més destacats del Moviment Modern d'establir les bases científiques sobre les quals garantir un nivell mínim d'existència digne i universal. Avui, quan tants milions de persones viuen en condicions infrahumanes en barris de barraques que envolten les megalòpolis del capitalisme triomfant, aquesta pretensió sembla una cruel ironia de la història.

La rèplica concedeix nova vida al monument destruït i traça un vincle, a escala humana, entre el potencial utòpic de les ideologies emancipadores de la modernitat i les seves hipotètiques readaptacions crítiques.

Existenzminimum (Minimum Existence, 2002) consists of a scale reproduction of the monument to Rosa Luxemburg and Karl Liebknecht which Mies van der Rohe designed in 1926 for Eduard Fuchs, the collector and notable member of the German Communist Party. The monument was built in the Friedrichsfelde cemetery in Berlin and was destroyed in 1935 by the Nazi government.

Domènec turns the monument to Rosa Luxemburg and Karl Liebknecht – leaders of the failed Spartacist revolution (perhaps the most serious attempt to establish a fairer society in Germany) and senior figures in Germany's communist left who were assassinated by parapolice forces in 1919 – into a mobile home, a humble cabin, a small and fragile refuge which loses its original grandiloquence as it is recycled into a minimal home and literally assimilated into a set of DIY tools which connect, via the title, with the central concept of the second International Congresses of Modern Architecture (CIAM) in 1929. That is to say that it connects with the proposal put forward by the most outstanding architects of the Modern Movement to establish the scientific bases on which to guarantee a minimum level of dignified and universal existence. Today, when so many millions of people live in inhuman conditions in the shanty towns that surround the mega-cities of triumphant capitalism, this intention seems like a cruel historical irony.

The replica grants new life to the destroyed monument and traces a link, at a human scale, between the utopian potential of the emancipatory ideologies of modernity and their hypothetical critical readaptations.









El monument a Rosa Luxemburg i Karl Liebknecht, d'una gran contundència i eficàcia formal i política, es va convertir en un lloc de reunió de l'esquerra radical alemanya. Per reforçar-ne la funció política, més enllà de la metàfora dels volums de maons de fàbriques usats, Mies van der Rohe també va dissenyar una sèrie d'elements de simbologia política comunista habitual: una gran estrella de cinc puntes d'acer amb una falç i un martell al centre, i un pal per hissar la bandera roja en les grans ocasions.

L'estrella tenia dos metres i vuitanta centímetres de diàmetre i no se li podia encarregar a un petit fabricant, per això Mies van der Rohe la va encarregar a la siderúrgica Krupp. Els Krupp, una important dinastia industrial alemanya, posteriorment coneguts per la seva col·laboració amb el nazisme i la utilització de presos com a mà d'obra esclava durant la Segona Guerra Mundial, es van negar a subministrar un símbol comunista. Davant d'aquesta negativa, l'arquitecte va encarregar cinc peces d'acer en forma romboïdal, cinc peces geomètriques desproveïdes de significat polític, que Krupp va acceptar de proporcionar. Posteriorment acoblades, es van convertir en l'estrella de cinc puntes que va presidir el monument fins que va ser retirada pels nazis el 1933 per exposar-se en un museu d'insígnies i estàndards confiscats a l'enemic.

La peça *Den toten Helden der Revolution* (Als herois morts de la revolució, 2018) recrea aquest moment previ, d'impàs, en què cinc formes geomètriques mudes, en repòs, poden desplegar tota la seva capacitat d'activació política.

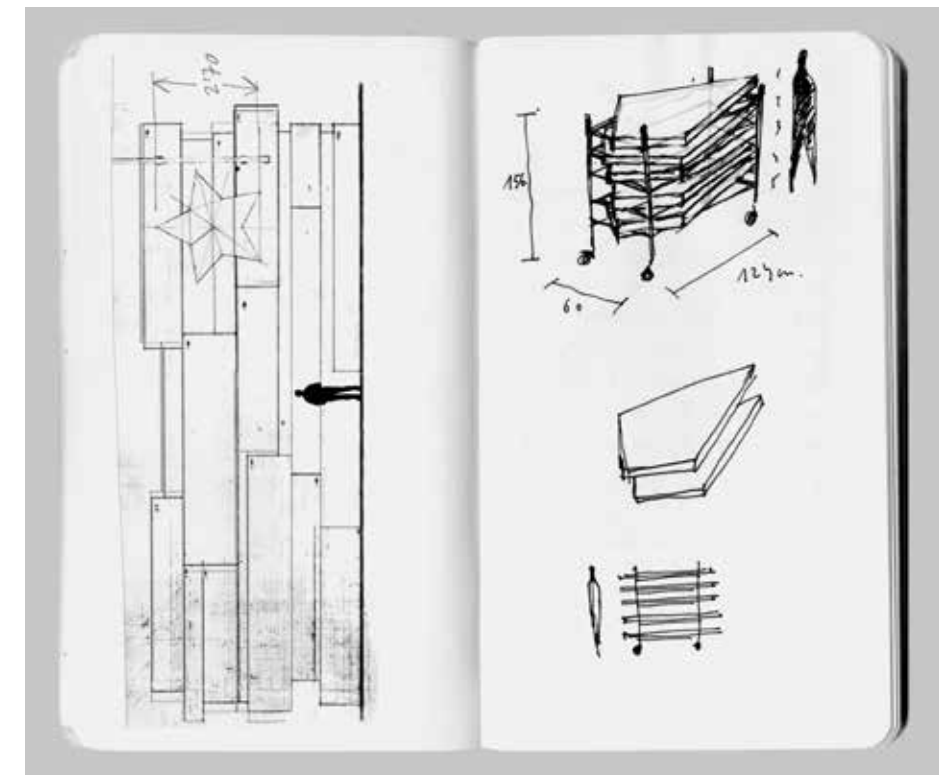
The monument to Rosa Luxemburg and Karl Liebknecht, very forceful and formally and politically effective, became a meeting point for the German radical left. To reinforce its political function, beyond the metaphor of the volumes of used factory adobe bricks, Mies van der Rohe also designed a series of elements of normal communist political symbology: a large steel five-pointed star with a hammer and sickle in its centre and a pole on which to hoist the Red Flag on major occasions.

The star measured two metres and eighty centimetres across and a small manufacturer could not be commissioned to make it, and thus Mies van der Rohe commissioned the Krupp steelworks. The Krupps, a major German industrial dynasty later known for their collaboration with Nazism and the use of slave labour during the Second World War, refused to supply a communist symbol. Faced with this refusal, the architect ordered five pieces of diamond-shaped steel, five pieces divested of any political significance, which Krupp agreed to supply. Once they had been assembled, they became the five-pointed star which presided over the monument until it was taken down by the Nazis and exhibited in a museum of insignia and flags that had been confiscated from enemies.

Den toten Helden der Revolution piece (To the Dead Heroes of the Revolution, 2018) recreates this prior moment of impasse, in which five silent geometric shapes, at rest, can unleash their capacity for political activism.



35



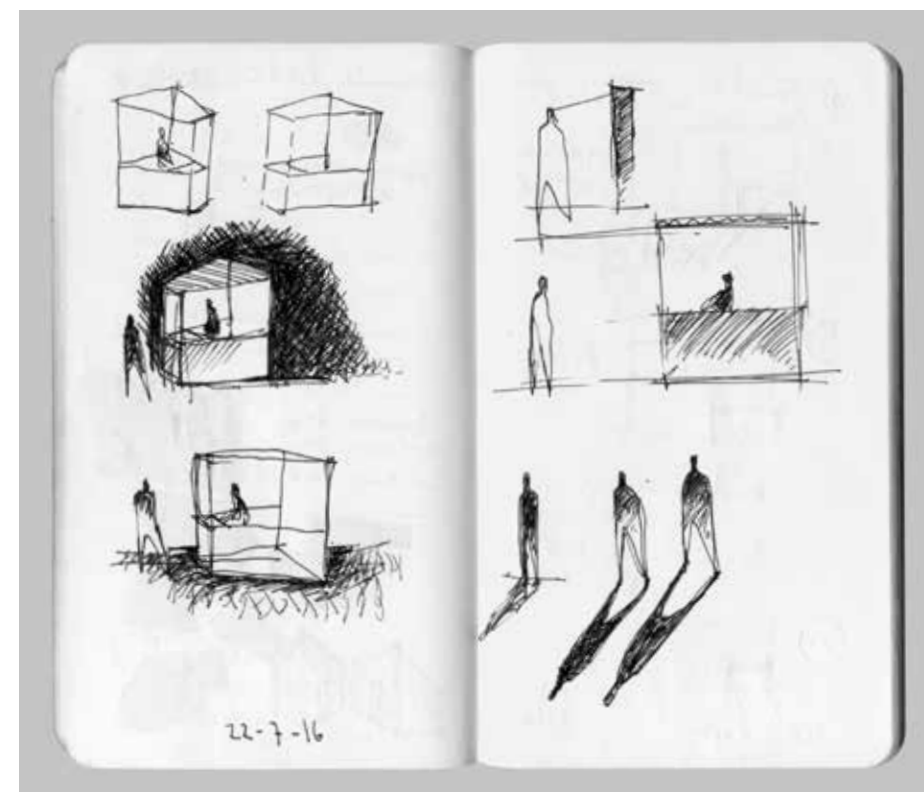
El maig del 1963 va aparèixer el llibre *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, que recollia les cròniques escrites per Hannah Arendt sobre el judici a Jerusalem el 1961 a Adolf Eichmann, tinent coronel de les SS i un dels més grans criminals de la història. El primer capítol del llibre es titula «Audiència pública».

El projecte *Audiència pública* (2018) proposa una recreació a escala 1:1 de la cabina dissenyada expressament per a Eichmann per protegir-ne la seguretat durant el judici, convertida aquí en escultura «muda», asèptica, desproveïda de les traces del drama que s'hi va representar, però al mateix temps «sorollosa», perquè hi ressonen les veus de les víctimes de la història. Si, tal com afirma Zygmunt Bauman, l'Holocaust, lluny de ser una desviació de les pautes del progrés, apareix com a resultat tecnològic i organitzatiu de la societat industrial i burocràtica, i és un fenomen estretament relacionat amb les característiques pròpies de la modernitat, ¿en quin lloc ens situem davant d'aquesta petita arquitectura que ens interpel·la? ¿Quin rol assumim en aquesta *audiència pública*?

In May 1963, the book *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* was published, drawing together Hannah Arendt's reports on the 1961 trial in Jerusalem of Adolf Eichmann, a lieutenant colonel in the SS and one of the greatest criminals in history. In the Spanish edition, the first chapter of the book is entitled 'Audiencia pública' (Public Hearing).

The *Audiència pública* project (2018) offers a lifesize recreation of the cabin, which was specially designed to ensure Eichmann's safety during the trial, here converted into a 'dumb' sculpture, asexual and divested of all traces of the drama that was played out but at the same time 'noisy', as it echoes the voices of the victims of history. If, as Zygmunt Bauman states, the Holocaust, far from being a deviation in the passage of progress, appears as the technological and organisational result of industrial and bureaucratic society, and is a phenomenon tightly linked to the very characteristics of modernity, where do we place ourselves in the face of this small piece of architecture that challenges us? What role do we take in this *public hearing*?

36



No hi ha dubte que la *dialèctica negativa* suposa la immersió en la profunditat de la (contra) epistemologia que batega rere les aventures de Thomas l'Obscur:¹ conèixer no és tant conquerir la facultat de dir les coses com l'experiència mateixa de reconèixer la magnitud del que en elles es manté com a indicible. Dins d'aquesta perspectiva, l'operació adorniana es pot resumir així: davant l'omnipotència del concepte *il·lustrat*, encunyat com una estratègia per dominar el món sota la tutela dels interessos dominants, és imprescindible capgirar les categories del programa modern fins a obrir-ne el costat fosc –el seu negatiu–, perquè la raó abandoni la lògica del domini i torni a l'esfera de la praxi emancipadora. Un exemple: en comptes d'aplicar-nos a consensuar una definició de la justícia ideal, que es pugui aplicar a tothom i en qualsevol lloc, una aproximació negativa suggereix que l'autèntica batalla es troba en l'acció reparadora de les injustícies reals. El que és just no admet una definició positiva, ja que quedaria ancorada sota una determinada raó instrumental; ben al contrari, la manera de desplegar la potència de la idea resideix en el seu revers, en la realitat apressant de totes les injustícies que cal esmenar.

Adorno l'Obscur confiava en l'art com a últim dipositari de la negativitat. Al seu parer, si l'art és capaç de no cedir a la lògica de la mercaderia i decideix conservar-se com a art, en aquest cas estarà

condemnat a desenvolupar-se fora de si mateix, per tal de no quedar reduït a la mera categoria de *l'artístic*. Aquest és l'estrany perímetre de l'autonomia de l'art, per la qual tot li està permès; fins i tot desplaçar la raó instrumental i operar com a eina amb la qual retornar a la foscor algunes de les categories més emblemàtiques de l'ideari modern. Cal negativitzar el progrés de la història, les fantasies sobre Utopia, el somni d'habitar i els ideals comunals, per reconèixer que el seu potencial no rau en les promeses que conté cada un d'aquests pomposos enunciats, sinó en la mateixa obertura ocasionada per seva intrínseca impossibilitat.

1.

Dos treballs de Domènec (*L'Ascension et la chute de la colonne Vendôme* [Ascensió i caiguda de la columna Vendôme], 2013, i *Monument enderrocant*, 2014) remetent a la iconoclàstia. L'ensorrament del monument bonapartista i la seva repetició el 1936, quan a Barcelona es destrueix el monument del general Prim, evocuen episodis d'antagonisme polític focalitzat sobre els imaginaris del poder; però l'acte d'iconoclàstia comporta un fons més revelador: la producció d'un buit que suspèn el curs de la història. El monument aspira a ser un garant de la linealitat de la història; converteix la celebració de determinats passats en el substrat que sanciona com a inevitable el present i commemora el que ha passat com a legitimació de les deter-

minacions presents del poder. La destrucció del monument suposa, doncs, la interrupció d'aquesta mateixa linealitat; però aquesta disrupció representa, sobretot, la manifestació d'una potència destituent² que té com a objectiu esborrar la direcció imposada a la història i substituir-la amb l'exhibició d'un mer buit. En l'acció de la iconoclàstia, és fonamental l'interval de temps que conserva els pedestals vacants, abans que el nou poder constituent de torn reemplaci les figures enderrocades. Mentre els pedestals estan desocupats, la història perd la raó, abdica de la seva suposada linealitat i s'obre a la foscor que permet reformular-la amb noves conjugacions.

Conjugar la història fora de la seva linealitat no significa el simple gir d'explicar la història dels vençuts que no van poder enfil·lar-se al pedestal. Portar la història fins a la seva foscor vol dir restablir el passat, incrustar-lo en l'horitzó del present perquè el sacsegi i el transformi. Perquè la història deixi de legitimar les actuals formes del poder, cal que torni el passat per reobrir el conflicte a noves oportunitats. Com va exposar Benjamin en les seves *Tesis*, el passat ha de ser redimit a l'interior d'un únic *Jetztzeit* (temps-ara) que cancel·la la història com a curs alineat d'esdeveniments.³ Mitjançant aquesta contrahistòria reapareix la força esclava de treball que va explotar el feixisme espanyol (*Arquitectura Española, 1939-1975*, 2014/2018) i es fa tan contingent com els mateixos edificis que va aixecar; per la mateixa equació, diverses revoltes disperses en el temps irrompen novament en els seus emplaçaments originals (*Souvenir Barcelona* [Record Barcelona], 2017) o es redimensionen les distàncies entre esdeveniments escindits per tal de teixir nous relats (*Interrupcions. 10 anys, 1.340 metres*, 2010). El passat encara és aquí, projecta la seva ombra fosca

sobre el present i l'agita. Quan Mies van der Rohe es va veure obligat a trampejar l'elaboració de l'estrella que rematava el monument a Rosa Luxemburg, va haver d'especejar-la i fer-la portàtil, amb la qual cosa va esdevenir un llegat que es pot transportar fins a un ara perpetu (*Den toten Helden der Revolution* [Als herois morts de la revolució], 2018).

2.

La modernitat va consensuar una comprensió de la bellesa com a *concinnitas*: l'absoluta adequació entre les parts. Sota aquest prisma, el que és bell s'identifica amb aquella composició que no admet modificacions, ja que qualsevol addició o sostracció suposaria un deteriorament de la seva perfecció. Aquesta bellesa ideal de completa harmonia pot traduir-se en clau moral (decòrum), però també alimenta l'especulació sobre una possible bellesa política: la utopia. La utopia es pot concebre com la descripció d'una *concinnitas* política mitjançant la qual la complexa forma social resol una felicitat correspondència entre totes les seves parts que no pot ser alterada. El falansteri fourierista, amb la seva organització matemàtica, és un exemple perfecte d'aquesta lògica; però la mateixa radicalitat afecta qualsevol altra temptativa utòpica. La *Unité d'habitation* de Le Corbusier només pot operar com a *machine à habiter* eficaç en la mesura que es respectin les consignes que prescriuen com s'hi ha de viure. A Corviale (*Sostenere il palazzo dell'utopia* [Sosténir l'edifici de l'utopia], 2004), però, els habitants d'aquest complex residencial, lluny de respectar les regles, han parassitat per complet l'edifici fins a adequar-lo a les seves necessitats més prosaïques. La trencadissa podria fer-nos pensar que el potencial utòpic es va malbaratar, però és just al contrari: la ruptura de la *concinnitas*

inicial és el que permet conservar l'arsenal utòpic més enllà dels límits de la seva primera formalització. Efectivament, mitjançant aquesta indisciplina, els residents de Corviale han esdevingut, ara, els autèntics sobirans del seu espai vital.

Quan Nozick suggereix que tota utopia és metautòpica,⁴ el que està insinuant és que la funció mateixa de la forma utòpica consisteix en la impossibilitat de portar-la a la pràctica, però que aquesta mateixa impossibilitat és el que permet que l'esperit utòpic –el compromís de no reconciliació amb cap forma donada del real– pugui incitar múltiples realitats. No hi ha utopia més que en la gestió de la forma perfecta com una mena de llavor que haurà de brostar de formes imprevisibles, que apareixen com a contrautòpiques en la mesura que suposen l'abandonament del principi de *concinnitas*. La impossibilitat estructural de la forma utòpica n'és així el costat fosc, que no impedeix, sinó que abriga, les seves mateixes possibilitats. La utopia sempre vehicula una promesa, però el que conserva en el fracàs de la seva consumació és la mateixa potència d'allò que és prometedor: tot podria ser sempre d'una altra manera. Les flames del viatge a Icarà (*Voyage en Icarie* [Viatge a Icarà], 2012) tan aviat assenyalen la fugacitat de les fantasies de Cabet com inflamen novament les mateixes il·lusions.

La dimensió de la paradoxa utòpica només es pot formular des de la dialèctica negativa: la seva mateixa perfecció irrealitzable és el que pot fer-la efectiva en un ara i aquí no utòpic. D'aquí que la veritable geografia de la utopia resideixi en la tensió entre el cap-lloc de la seva formulació idealitzada i l'exigu aquí que ha de ser permanentment transformat (*Here/Nowhere*, 2005). Dins d'aquesta perspectiva, les operacions de desplaçament de determinades formes utòpiques cap al valor d'ús

(*Existenzminimum*, 2002; *Taquería de los vientos*, 2003; *Playground [Tatlin a Mèxic]*, 2011), lluny de contradir la legitimitat de les ficcions que la posaven en joc, la renoven en el pla de la vida domèstica: habitar, menjar i jugar no desmenteixen Utopia sinó que la consumeixen com la seva pròpia (des)realització.

3.

Adorno va sentenciar que «ja no és possible el que s'anomena pròpiament habitar [...]». La casa ha passat.⁵ Abans va ser Mies van der Rohe qui es va expressar de manera idèntica: «La casa del nostre temps no existeix.»⁶ La mancança a la qual es refereixen no remet a un problema de tipologies arquitectòniques, sinó a la impossibilitat d'aixecar el que Heidegger va denominar un *estatge*⁷ allà on es consuma l'acoblament entre el subjecte i el món. El somni d'habitar que va articular la modernitat, en efecte, interpreta el foc de la llar com l'oportunitat de xifrar el lloc propi. En el cas d'Adorno, la cancel·lació de la llar respon a l'excés de barbàrie que va demostrar la modernitat amb l'Holocaust. Després de l'estrepitós fracàs del projecte modern com a horitzó d'emancipació, cap de les seves consignes instrumentals no mereix confiança: el somni d'habitar no és res més que una paràfrasi de la vocació de dominació. Per a Mies, la casa del nostre temps no existeix perquè les condicions mateixes de la vida moderna exigeixen abandonar velles categories i enaltir, enfront de la figura de l'habitant, la contrafigura de l'inhabitant,⁸ aquell que ja no resideix sinó que transita, aquell que ja no habita sinó que ronda. En lloc de la llar com a centre essencial per a una vida pròpia, ara cal *Vivir sin dejar rastro* (2009) i *Sans domicile fixe* (2002).

El somni d'habitar declina per imperatius històrics; però aquests només suposen

l'inici del seu enfosquiment. De moment assistim a la necessitat de corregir les coordenades que nodria la idea de la casa amb un caràcter encara prospectiu; no més cal deslocalitzar-la i reconèixer que l'empara que ha de garantir pot comportar fins i tot un cert desarrelament: la mateixa mobilitat pot concebre's com un lloc, encara que sigui vulnerable i inestable (*Unité Mobile [Roads are also places]*, 2005), i, d'altra banda, potser cal plantejar-se les unitats d'habitatge en una clau precària i portàtil per garantir el mínim coeficient de confort (*Existenzminimum*, 2002; *Superquadra casa-armário*, 2009; *Sakai Shelter*, 2016). Però fonamentalment aquesta exigència de llar, un cop «transformada en la simple adequació d'un refugi»,⁹ fa que declini ràpidament: *24 hores de llum artificial* (1998) reproduïx una habitació de l'hospital de Paimio, però l'original d'una habitació *hospitalària* i lluminosa ha estat suplantat per una estança cega i inhòspita.

Una casa mòbil encara alberga; la casa cega ja no ho és de ningú. Però qui és aquest ningú? El veritable negatiu del somni d'habitar no és la fragilitat amb què el mateix somni podria habilitar un refugi, sinó la direcció única que assenyala aquesta casa trastocada: la figura del refugiat. El fons obscur del propòsit d'habitar es materialitza en la seva impossibilitat radical, tal com l'encarna el refugiat. El refugiat és aquell que, expulsat de la llar, és llançat a una zona d'anomia (*48 Nakba*, 2007), una intempèrie que el redueix a *homo sacer* abandonat al límit de simple ésser vivent.¹⁰ El refugiat es converteix així en aquell que, sense cap lloc, ni pot radicar ni es defineix pels seus possibles desplaçaments, sinó que, expressat de forma concisa, *deshabita*. El refugiat és qui de la casa ocupa ja no les seves estances, sinó el seu buit, els buits

que l'enfonsen. Si l'inhabitant era qui no habita, el refugiat és qui *deixa d'habitar*. Però aquesta precarietat extrema, alhora que obliga a idear mecanismes per compensar-ne els danys, com proposa Agamben, també pot ser concebuda com la llavor d'una nova categoria política en la mesura que vulnera els principis de la sobirania moderna (les relacions d'identitat home/ciudadà i nativitat/nacionalitat) i la sotmet a una crisi irreversible. L'opressió territorial amb què Israel subjuga el poble palestí (*Real Estate* [Propietat immobiliària], 2006-2007; *Terra esborrada*, 2014; *Baladia Ciutat Futura*, 2011-2015) il·lustra la magnitud d'un poder despòtic de múltiples conseqüències; però l'efecte deshabitacional que promou també anuncia la ruïna de l'Estat nació com a domicili del poder.

4.

Les maquetes de diferents models d'habitatge col·lectiu se sustenten sobre cadires domèstiques (*Conversation Piece: Narkomfin*, 2013; *Conversation Piece: Casa Bloc*, 2016) o actuen elles mateixes com a seients disponibles per a l'espectador (*Conversation Piece: Les Minguettes*, 2017). Seguint la tradició dels «retrats de conversa», la proposta sembla transparent: els models arquitectònics per a una vida en comú es disposen com a objectes que promouen una discussió per valorar les desventures històriques patides per cadascun dels exemples invocats. Així, el Narkomfin (1928-1932), projectat com el paradigma de la comuna soviètica, aviat va ser eliminat per l'estalinisme; un destí semblant va patir la Casa Bloc (1933-1939), el model d'habitatge obrer ideat pel GATCPAC que va acabar com a residència dels militars franquistes. Per la seva banda, Les Minguettes, un complex d'habitatges de la perifèria de Lió, encarna el fracàs històric que ha suposat l'aplicació als suburbis urbans de les solucions

arquitectòniques derivades de l'ideari modern. Si l'objecte de la conversa que s'ha de produir al voltant d'aquestes maquetes consisteix, doncs, a fer un balanç de la seva sort, llavors és molt probable que el recorregut d'aquestes converses sigui més aviat petit. El que aquestes converses posen en joc no és un reguitzell d'esdeveniments desventurats; l'objecte de la conversa que s'ha de produir al voltant d'aquests objectes arquitectònics és la mateixa idea de comunitat i la qüestió de si hi ha models capaços de donar compliment a l'ideal comunal.

Les primeres converses sobre els models ideals de comunitat les trobem en els diàlegs platònics. La interpretació tradicional de Plató suposa que la República perfecta és la governada pels filòsofs; però no es té en compte que en el Llibre II Sòcrates no dubta a enaltir com a ideal la *ciutat dels porcs*, la ciutat petita, autosuficient, basada en la col·laboració mútua entre els seus pobladors, i sense cap altre propòsit que el de satisfer les necessitats bàsiques. La intervenció de Sòcrates està carregada d'intenció: «Em sembla que la ciutat veritable és la que queda descrita, ja que és també una ciutat saludable. Però, si us complau, adreçarem una mirada a una ciutat inflada de tumors.»¹¹ En efecte, només l'obligació de descriure una ciutat voluptuosa, complexa, assedegada de béns materials i travessada per tota mena de conflictes, és el que obligarà els contertulians a descriure una altra ciutat ideal d'acord amb aquestes noves exigències. En certa manera, el que es planteja és, doncs, una oposició entre la veritable «ciutat sana», tan pura i harmoniosa que no necessita cap estructura política, i una ciutat embolicada que requereix la política. En vista d'aquesta consideració, l'autèntica ciutat ideal del platonisme seria, doncs, la comuna

prepolítica, una mena de no-ciutat prèvia a la constitució mateixa d'una ciutat.

La vida en comú concebuda com una ciutat sense ciutat no és res més que una manera de reconèixer la profunditat negativa de la idea mateixa de comunitat. Així ho demostra Esposito en la deconstrucció de la idea de *communitas*: una congregació necessària entre diverses persones que, tanmateix, descansa sobre la seva impossibilitat intrínseca.¹² La comunitat projecta el subjecte fora de si mateix, el sostreu de la identitat amb si mateix i el confina en una alteritat que dinamita el caràcter absolut que es pressuposa a l'individu. Només un algú singular pot posar-se en comú, però no hi pot haver comunitat sense que tots i cadascun dels seus individus es dissolguin. La conclusió és contundent: no hi ha comunitat més que en la consciència que no és possible una tal congregació comunitària. Tota comunitat, en el seu fons obscur, és, així, una comunitat del *defecte*.¹³ Qualsevol temptativa de corregir aquesta naturalesa defectuosa –som la comunitat d'aquells que no tenen comunitat– comporta una declinació desastrosa, ancorada en la voluntat de preservar la integritat dels seus individus, una tendència que, per això mateix, degrada la *communitas* a una ciutat protegida, sempre a punt de concretar-se en una estructura política totalitària.

La naturalesa impracticable que caracteritza la comunitat és el que va portar Barthes a defensar el model de la «idiòrítmia» –una posada en comú de les distàncies– com a única alternativa capaç de suportar la paradoxa.¹⁴ Això no obstant, si el fet comunal comporta la possibilitat d'alliberar-se de l'imperatiu de cristal·litzar en una ciutat, en una entitat política que en garanteixi el funcionament eficaç per a tothom, aleshores sembla factible prescindir del propòsit estratègic que

obligava a definir dispositius jurídics i solucions urbanístiques determinades. Fora d'aquest marc, la comunitat pot créixer en l'espai de la simple cooperació com a fi en si mateixa, sense necessitat que la reunió d'individus diferents obeeixi a la consecució d'un resultat ideal. El que Sennet anomena «cooperació dialògica»¹⁵ no és altra cosa que aquesta obertura que es produeix en la bretxa fosca de la idea de comunitat, un espai en el qual tots ens fem més hàbils del que érem a l'interior d'un marc establert, per més excel·lent que fos en la seva definició. Els voluntaris que van unir les seves forces en la construcció de la Kulttuuritalo a Hèlsinki (*Rakentajan käsi* [La mà del treballador], 2012) no recorden tant el programa que va fomentar el projecte com l'acte de reunir-se, la pura experiència de trobar-se i la confluència d'habilitats que aleshores es va produir. El conjunt dels relats que ens transmeten els testimonis creix en la derrota política del que s'ha projectat, però constitueix una orgullosa partitura coral sobre la força difusa de la pura col·laboració.¹⁶

Martí Peran és crític d'art, comissari i professor de Teoria de l'Art a la Universitat de Barcelona.

³ Walter Benjamin: «Tesis de filosofía de la historia», trad. de Jesús Aguirre. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1982, p. 188.

⁴ Robert Nozick: *Anarquía, Estado y utopía*, trad. de Rolando Tamayo. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1988.

⁵ Theodor W. Adorno: *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, trad. de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Taurus, 1998, p. 35 i 36.

⁶ Citat per Josep Quetglas: «Habitar», Restes d'arquitectura i de crítica de la cultura. Barcelona: Arcàdia i Ajuntament de Barcelona, 2017, p. 21.

⁷ Martin Heidegger: *Construir Habitar Pensar (Bauen Wohnen Denken)*, trad. de Jesús Adrián. Madrid: La Oficina de Arte y Ediciones, 2015.

⁸ Noció proposada per Josep Quetglas, op. cit., p. 26.

⁹ Així ho plantejàvem a Martí Peran: *Domènec. 24 hores de llum artificial*. Barcelona: Fundació "la Caixa", 1998.

¹⁰ Giorgio Agamben: *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, trad. de Antonio Gimeno Cuspinera. València: Pre-Textos, 1998, p. 161.

¹¹ 372e., Plató: *Obras completas*, trad. de María Araujo et al. Madrid: Aguilar, 1981, p. 693.

¹² Roberto Esposito: *Comunidad, inmunidad y biopolítica*, trad. de Alicia García Ruiz. Barcelona: Herder, 2009. Del mateix autor, vegeu també que la idea de comunitat es planteja, precisament, com una categoria «impolítica»: *Categorías de lo impolítico*, trad. de Roberto Raschella. Buenos Aires: Katz, 2006.

¹³ També reconeguda com a «desobrada» o «inconfessable». Vegeu Jean-Luc Nancy: *La comunidad desobrada*, trad. de Pablo Perera. Madrid: Arena Libros, 2007; i Maurice Blanchot: *La comunidad inconfesable*, trad. de Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros, 1999.

¹⁴ Roland Barthes: *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*, trad. de Patricia Willson. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

¹⁵ Richard Sennett: *Juntos. Rituales, placeres y política de cooperación*, trad. de Marco Aurelio Galmarini. Barcelona: Anagrama, 2012.

¹⁶ Vegeu Martí Peran: «Potencia de melancolía. A propósito de Rakentajan käsi (la mano del trabajador)», *Relaciones ortográficas (en tiempos de revuelta)*. Terrassa: Ajuntament de Terrassa, 2017.

There can be no doubt that *negative dialectics* involve diving into the depths of the (contra) epistemology which lurks after the adventures of Thomas the Obscure:¹ knowing is not so much the conquest of the faculty of saying things as the very experience of recognising the magnitude of what remains unsayable in them. With this perspective, the Adorno operation can be summed up thus: in the face of the omnipotence of the *erudite* concept, minted as a strategy with which to dominate the world under the tutelage of dominant interests, it is essential to turn round categories in the modern programme to the point of opening up its dark side – its negative – so that reason can abandon the logic of dominion and return to the sphere of emancipatory praxis. An example: instead of applying ourselves to reaching a consensus on the definition of ideal justice, one which can be applied to everyone and anywhere, a negative approach would suggest that the real battleground is to be found in the reparatory actions of real injustices. A positive definition of what is just cannot be arrived at because it would be anchored to a certain instrumental reason; in its stead, the way to unleash the power of the idea lies in its reverse, in the pressing reality of all the injustices that need to be remedied.

Adorno the Obscure had faith in art as the ultimate depository of negativity. To his mind, if art is able to refuse to give in to the logic of goods, and decides to maintain itself as art, it will then be condemned to development

outside itself, so as to not be reduced to a mere categorisation as ‘something artistic’. This is the strange perimeter of art’s autonomy by which everything is allowed; even the shifting of instrumental reason, and operation as a tool with which to send some of the most emblematic aspects of modern ideology back into darkness. The progress of history, utopian fantasies, the dream of living and communal ideals have to be negativised in order to recognise that its power does not lie in the promises that are contained in each and every one of these pompous claims, but rather in the very opening up which is brought about by their intrinsic impossibility.

1.

Two of Domènec’s works (*L’Ascension et la chute de la colonne Vendôme* [The Rise and Fall of the Vendôme Column], 2013, and *Monument enderrocant* [Demolished Monument], 2014) reference iconoclasm. The bringing down of the monument to Napoleon Bonaparte, and the similar act in 1936, when the monument in Barcelona to General Prim was destroyed, evoke episodes of political antagonism focussed on the imaginaries of power; the act of iconoclasm carries with it, however, a more revealing depth: the production of an empty space which suspends the course of history. A monument aspires to be a guarantor of history’s linearity; it converts the celebration of given pasts into the substrate that sanctions the present as inevitable, and commemorates what has

previously happened in order to legitimise current determinations of power. The monument's destruction thus supposes the interruption of this linearity; but, above all, the disruption represents the demonstration of a dismissive power,² one whose aim is to erase the direction imposed on history and replace it with the display of a mere empty space. In the act of iconoclasm, the most fundamental issue is how long the empty pedestals have until the new constitutive power on duty replaces the demolished figures. In the meantime, the pedestals are unoccupied, history loses its mind, abdicates its supposed linearity, and opens itself up to the darkness that allows it to reformulate with new conjugations.

Conjugating history outside its linearity does not mean the simple twist of telling the story of the vanquished who were unable to get themselves onto the pedestal. Taking history to the point of darkness means re-establishing the past, embedding it in the present day's horizons so that it is shaken up and transformed. For history to cease legitimising current forms of power, the past has to return in order to reopen conflict to new opportunities. As Benjamin expounded in his *Thesis*, the past has to be redeemed inside a single *Jetztzeit* (now-time) which cancels history as a linear course of events.³ Through this counter-history, the slavish force of work that Spanish fascism exploited reappears (*Arquitectura Española, 1939–1975* [Spanish Architecture, 1939–75], 2014/2018), and it becomes as contingent as the very buildings it put up; by means of the same equation, different riots spread across the years re-emerge in their original locations (*Souvenir Barcelona*, 2017) or the distances between split occurrences are resized in order to weave new tales (*Interrupcions. 10 anys, 1.340 metres* [Interruptions. 10 years, 1,340 metres], 2010). The past still happens, and projects its dark shadow on the present and shakes it up.

When Mies van der Rohe found himself obliged to work tricks with the making of the star which went on the top of the Rosa Luxemburg monument, he had to split it into various parts to make it portable and this meant it became a legacy that allowed for its transportation towards a perpetual now (*Den toten Helden der Revolution* [To the Dead Heroes of the Revolution], 2018).

2.

Modernity reached a consensus on the understanding of beauty as *concinnitas*: the absolute harmony between parts. Through this prism, what is beautiful can be identified as a composition which cannot undergo modification as any addition or subtraction would result in the deterioration of its perfection. This ideal beauty of complete congruity can be translated in a moral key (decorum), but also feeds speculation about a possible political beauty: utopia. Utopia can be conceived of as the description of a political *concinnitas* through which a complex social form settles a happy correspondence between all of its parts that cannot be broken. Fourier's phalanstery, with its mathematical organisation, is a perfect example of this logic; but the same radicalism affects any other attempt at utopia. Le Corbusier's *Unité d'habitation* can only work as an effective *machine à habiter* if the instructions as to how to live in it are followed. In Corviale (*Sostenere il palazzo dell'utopia* [Holding the Building of Utopia], 2004), however, the residents of this housing complex, far from obeying the rules, have completely parasitised the building so as to adapt it to their most prosaic needs. The damage might make one think its utopian potential was squandered, but what happened was the opposite: the breaking up of the initial *concinnitas* is what allows for the preservation of the utopian arsenal beyond the limits of

its initial formalisation. In fact, through this indiscipline, Corviale's residents have made themselves into true rulers of their living space.

When Nozick suggests that all utopia is meta-utopian,⁴ what he is implying is that the very function of utopian form lies in its being impossible to put into practice, but that this impossibility is itself what allows a utopian spirit – a commitment to non-reconciliation with any given form of what is real – to encourage multiple realities. There is no utopia other than the management of a perfect form like a kind of seed which must sprout in unforeseeable ways, ways that appear counter-utopian inasmuch as they suppose the abandonment of the *concinnitas* principle. The structural impossibility of utopian shape is thus its dark side, which does not prevent but harbours the same possibilities. Utopia always conveys a promise, but what it maintains in its failure to consummate is the very power of what is promising: everything always could be different. The flames of the journey to Icaria (*Voyage en Icarie* [Journey to Icaria], 2012) signal the fleeting nature of Cabet's fantasies as much as they reignite the same dreams.

The dimension of utopian paradox can only be formulated out of negative dialectics: its very unrealisable perfection is what can make it effective in a non-utopian here and now. From this, utopia's true geography lies in the tension between the nowhere-ness of its idealised formulation and the naked now which has to be permanently changed (*Here/Nowhere*, 2005). From this perspective, the moving operations of certain utopian forms towards the value of use (*Existenzminimum*, 2002; *Taquería de los vientos*, 2003; *Playground* [Tatlin in Mexico], 2011), far from contradicting the legitimacy of the fictions they put into play, renew it at the level of domestic life: living, eating and

playing do not contradict utopia but rather consume it as its own (un)realisation.

3.

Adorno laid down that 'What is accurately called living somewhere is no longer possible [...] The home has been and gone.'⁵ It was Mies van der Rohe who earlier expressed himself in the same way: 'The home of our time does not exist.'⁶ The lack to which they refer is not a problem of architectonic typology but the impossibility of erecting what Heidegger called a 'dwelling'⁷ where the linking of individual to the world is completed. The dream of living which modernity articulated in effect interprets the hearth of a home as the opportunity to pin down one's own place. In Adorno's case, the cancellation of the home responds to the barbarous excesses that modernity demonstrated with the Holocaust. After the spectacular failure of the modern project as a horizon of emancipation, none of its instrumental orders merit any confidence whatsoever: the dream of living is nothing more than a paraphrasing of the vocation of domination. For Mies, the home of our time does not exist because the conditions of modern life demand the abandonment of old categories and extoll, in opposition to the inhabitant, the counter-figure of the non-inhabitant,⁸ one who does not reside but travels, someone who doesn't live somewhere but prowls around. Instead of the home as the crucial centre of a life, it is now necessary to *Vivir sin dejar rastro* (Live without leaving tracks, 2009) and *Sans domicile fixe* (With no fixed abode, 2002).

The dream of living thus starts to fade due to historical imperatives: but they only mean the beginning of its darkening. At the moment we are witnessing the need to correct the coordinates which espoused the idea of a home with a still prospective character; it is only necessary to change its location and recognise that the shelter it

should guarantee can also bring with it a certain uprooting: the same mobility can be conceived of as a place, although it might be vulnerable and unstable (*Unité Mobile [Roads are also places]*, 2005), and, in turn, living units perhaps should be thought of as precarious and portable, so as to guarantee the minimum coefficient of comfort (*Existenzminimum*, 2002; *Superquadra casa-armário*, 2009; *Sakai Shelter*, 2016). Fundamentally, though, this demand for a home, once it has been 'bartered into the mere adaptation of a refuge',⁹ accelerates its decline: *24 hores de llum artificial* (24 Hours of Artificial Light, 1998) reproduces a room in the hospital in Paimio, but the original of a bright and *hospitable* room has been supplanted by a blind and unwelcoming ward.

A moveable house still offers accommodation: a blind house is nobody's. But who is this 'nobody'? The dream of living's true negative is not the fragility with which the same dream could make a refuge habitable, but the single direction that points to this transformed home: the figure of the refugee. The dark background to the pursuit of dwelling is materialised in its deep-rooted impossibility, as embodied by the refugee. A refugee is someone who has been turned out of their home and dragged off to a zone of anomie (*48_Nakba*, 2007), an exposure that reduces the person to a *homo sacer* abandoned at the limit of mere living being.¹⁰ The refugee is thus transformed into someone who has no place and cannot have roots, nor be defined by their movements but who, plainly, *does not inhabit*. The refugee is the person who occupies a house, not so much its rooms as its voids, the gaps that wear it away. If the non-inhabitant was someone who doesn't inhabit, the refugee is the person who *ceases to inhabit*. But this extreme precariousness, at a level which makes it obligatory to think up mechanisms

to make up for the damage it causes as Agamben proposes, can also be conceived of as the seed of a new political category to the extent that in this way it breaches the principles of modern sovereignty (the relationships of identity between person/citizen and birthplace/nationality), and this also subjects it to an irreversible crisis. The territorial oppression with which Israel subjugates the Palestinian people (*Real Estate*, 2007; *Erased Land*, 2014; *Baladia Future City*, 2011–15) illustrates the magnitude of a despotic power with multiple consequences; but the non-inhabiting effect it promotes also declares the collapse of the nation state as home of power.

4.

Models of different types of multi-unit housing are supported by household chairs (*Conversation Piece: Narkomfin*, 2013; *Conversation Piece: Casa Bloc*, 2016) or themselves act as chairs arranged for the viewer to sit on (*Conversation Piece: Les Minguettes*, 2017). In the wake of 'conversation portraits', the proposal seems transparent: architectural models for a communal life are set out as objects which provoke discussion in order to evaluate the historical misadventures that each of the examples cited suffered. Thus Narkomfin (1928–32, planned as a paradigm of the Soviet commune, was soon aborted by Stalinism; a similar fate was experienced by Casa Bloc (1933–39), the workers' housing model thought up by the GATCPAC and which ended up as accommodation for Franco's soldiers. As for Les Minguettes, a housing complex on the outskirts of Lyon, it embodies the historical failure of the application of architectural solutions derived from modern ideology to urban suburbs. If the object of the conversation which is to grow around these models consists of taking stock of their fate, then it is most likely that these little chats' tra-

jectory will be fairly brief. What these *conversations* bring into play is not a string of unfortunate occurrences: the object of the conversation to emerge around these architectural objects is the very idea of community and the question of whether models which are capable of fulfilling the communal ideal actually exist.

The first conversations around ideal models of community are to be found in Plato's dialogues. Traditional interpretation of Plato supposes that the perfect Republic is one governed by philosophers; but this overlooks the fact that in *Book II*, Socrates does not hesitate to extol as the ideal a *city of pigs*, a small self-sufficient city based on mutual collaboration between its inhabitants and with no more purpose than the provision of basic needs. Socrates' contribution is filled with intent: 'It seems to me that the true city is that described, as it is also a healthy city. But, if you please, let us take a look at a city swollen with tumours.'¹¹ Indeed, just an obligation to describe a voluptuous, complex city, thirsty for material goods and criss-crossed by all sorts of conflict is what will make the participants in the conversation describe another ideal city in accordance with these new demands. In a way, what is being put forward is thus an opposition between the true 'healthy city', so pure and harmonious it doesn't need any political structure, and an entangled city that requires politics. In the light of this consideration, Platonism's truly ideal city would thus be a prepolitical commune, a kind of non-city prior to the actual constitution of a city.

Communal living conceived as a city without a city is nothing more than a way of recognising the negative depth of the very idea of community. This is demonstrated by Esposito in his deconstruction of the idea of *communitas*: a necessary congregation of differences which, however, rests upon its

intrinsic impossibility.¹² Community projects the individual beyond itself, takes its identity away and confines it in an otherness which dynamites the absolute character that is presupposed in any individual. Only a singular somebody can share themselves, but the community cannot exist without each and every one of its individuals dissolving themselves. The conclusion is categoric: there is no community other than in an awareness that such a communal congregation is not possible. Every community, in its darkest depths, is thus a *flawed* community.¹³ Any attempt to correct this defective nature – we are the community of those who have no community – brings with it a disastrous decline, anchored to a desire to maintain the integrity of its individuals who, because of this, degrade the *communitas* to a protected city that is always on the point of being formalised in a totalitarian political structure.

The impracticality which characterises community is what pushed Barthes to defend the model of 'idiorrhymy' – *the placing in common of distances* – as the only alternative that is able to bear the paradox.¹⁴ If communality however brings with it the possibility to free oneself of the imperative to crystallise in a city, in a political entity that guarantees it will function effectively for everyone, then it seems feasible to abandon the strategic proposal which made it obligatory to define judicial apparatus and particular urbanistic solutions. Outside this framework, community can grow in the space of mere cooperation as an end in itself, without the need for a meeting of different individuals that must achieve an ideal result. What Sennett calls 'dialogic cooperation'¹⁵ is nothing other than the opening which appears in the dark chasm of the idea of community, a space where all of us become more skilful than we were inside an established framework, howev-

er well-defined it was. The volunteers who joined forces in the construction of Hel-sinki's Kulttuuritalo (*Rakentajan käsi* [The Worker's Hand], 2012) don't remember the programme which led to the project so much as the very act of their coming together, the pure experience of their meetings and the confluence of skills that took place at the time. The collection of stories that witnesses tell grows in the political defeat of planning, but composes a proud choral score on the diffuse power of pure collaboration.¹⁶

Martí Peran is an art critic, curator and professor of Art Theory at the Universitat de Barcelona.

⁷ Martin Heidegger, *Construir Habitar Pensar (Baun Wohnen Denken)*, tr. Jesús Adrián. Madrid: La Oficina de Arte y Ediciones, 2015.

⁸ This notion was proposed by Josep Quetglas, op. cit., p. 26.

⁹ This was expounded in Martí Peran, *Domènec. 24 hores de llum artificial*. Barcelona: Fundació "la Caixa", 1998.

¹⁰ Giorgio Agamben, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, tr. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 1998, p. 161.

¹¹ 372e., Plato, *Obras completas*, tr. María Araujo *et al.* Madrid: Aguilar, 1981, p. 693.

¹² Roberto Esposito, *Comunidad, inmunidad y biopolítica*, tr. Alicia García Ruiz. Barcelona: Herder, 2009. See also, by the same author, how the idea of community is put forward exactly as an 'unpolitical' category: *Categorías de lo impolítico*, tr. Roberto Raschella. Buenos Aires: Katz, 2006.

¹³ Also recognised as 'unmade' or 'shameful'. See Jean-Luc Nancy, *La comunidad desobrada*, tr. Pablo Perera. Madrid: Arena Libros, 2007; and Maurice Blanchot, *La comunidad inconfesable*, tr. Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros, 1999.

¹⁴ Roland Barthes, *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*, tr. Patricia Willson. Buenos Aires: Siglo xxi, 2003.

¹⁵ Richard Sennett, *Together: The Rituals, Pleasures, and Politics of Cooperation*. New Haven: Yale University Press, 2012.

¹⁶ See Martí Peran, 'Potencia de melancolía. A propósito de Rekentajan kasi (la mano del trabajador)', *Relaciones ortográficas (en tiempos de revuelta)*. Terrassa: Ajuntament de Terrassa, 2017.

¹ To contradict ourselves, see also William S. Allen, *Aesthetics of Negativity: Blanchot, Adorno and Autonomy*. New York: Fordham University Press, 2016. See Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics* (1966), tr. E. B. Ashton, New York: Seabury Press, 1973, and also Maurice Blanchot, *Thomas the Obscure* (1950), tr. Robert Lamperton, Barrytown NY: Station Hill Press (2000).

² This notion is used according to the perspective proposed by Giorgio Agamben in *Medios sin fin. Notas sobre política*, tr. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2001.

³ Walter Benjamin, 'Tesis de filosofía de la historia', tr. Jesús Aguirre. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1982, p. 188.

⁴ Robert Nozick, *Anarquía, Estado y utopía*, tr. Rolando Tamayo. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1988.

⁵ Theodor W. Adorno, *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, tr. Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Taurus, 1998, pp. 35–36.

⁶ Cited by Josep Quetglas in 'Habitat', *Restes d'arquitectura i de crítica de la cultura*. Barcelona: Arcàdia and Ajuntament de Barcelona, 2017, p. 21.

Llista de material documental

Les obres de Domènec s'articulen sovint al voltant de fets històrics i és per això que utilitza materials de fonts diverses per documentar-les.

p. 30-37

1. Pròleg de *Viage por Icaria* d'Étienne Cabet, trad. de Francisco J. Orellana [i N. Monturiol], 2a ed. Barcelona: Imp. y Librería Oriental, 1848. Cortesia de la Biblioteca Pública Arús.

p. 39

2. Fotolitografia de la colònia llibertària d'Aiglemont, França, ca. 1900. Harvard Art Museums/Fogg Museum, Transferència del Carpenter Center for the Visual Arts, Social Museum Collection, 3.2002.1229.2. Imaging Department © President and Fellows of Harvard College.

3. Mapa de la ubicació de les primeres comunitats icarianes a Texas, Estats Units, ca. 1907. New-York Historical Society.

4. Il·lustració del llibre *Teoría de la construcción de las ciudades aplicadas al proyecto de reforma y ensanche de Barcelona* d'Ildefons Cerdà (1859), on se situa Icaria en l'actual barri del Poblenou, Barcelona. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo General de la Administración, Fondo Ministerio de Educación, caja 31/08034.

5. Setmanari *La Fraternidad*, núm. 18 (5 de març del 1848),

dirigit per Narcís Monturiol del 1847 al 1848. Va ser una plataforma de difusió d'idees comunistes i en l'última etapa es va convertir en l'òrgan oficial dels seguidors de Cabet a Catalunya. AHCB Hemeroteca.

p. 45

6. Visita dels membres del GATCPAC al Narkomfin de Moscou, 1933. Fotografia publicada a l'AC, núm. 17 (1935).

p. 49

7. Francesc Macià i Llussà, president de la Generalitat de Catalunya; Jaume Aiguader, alcalde de Barcelona; Claudi Ametlla i Coll, governador civil; i Francesc Xavier Casals i Vidal, conseller de la Generalitat, en l'acte de presentació del projecte de la Casa Bloc, el 12 de març del 1933. Fotografia de Pérez de Rozas. Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

8. Vista aèria de la Casa Bloc amb el «bloc fantasma», un nou bloc d'habitatges construït el 1947 pel règim franquista, ca. 1950. Trabajos Aéreos y Fotogramétricos (TAF). AGDB. Arxiu General de la Diputació de Barcelona.

p. 50

9-10. Casa Bloc amb el «bloc fantasma» als anys setanta.

Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

p. 57

11. Marxa per la igualtat i contra el racisme coneguda com la *Marche des beurs*, el 20 de novembre del 1983. Marcel Mochet/AFP.

12. Portada del diari *Libération* del 3-4 de desembre del 1983. Biblioteca de Comunicació i Hemeroteca General/ Universitat Autònoma de Barcelona.

p. 63

13. Habitació del sanatori de Paimio d'Alvar Aalto, Finlàndia. Fotografia de Gustaf Welin, Alvar Aalto Museum, 1933.

14-15. Vista exterior i detall d'una habitació del sanatori de Paimio, Finlàndia. Fotografies de Domènec, 2010.

p. 67

16. Voluntaris treballant en la construcció del Kulttuuritalo d'Alvar Aalto, Hèlsinki. Les obres van començar el 1955 i l'edifici es va inaugurar el 1958. Kansan Arkisto.

17. Vista exterior del Kulttuuritalo, Hèlsinki. Kansan Arkisto.

p. 68

18-22. Voluntaris treballant en la construcció del Kulttuuritalo, Hèlsinki. Kansan Arkisto.
21. Fotografia d'Yrjö Lintunen, Kansan Arkisto.

23. Inauguració del Kulttuuritalo a Hèlsinki. Kansan Arkisto.

p. 69

24. Inauguració del Kulttuuritalo i del monument *Rakentajan käsi*, homenatge als milers de voluntaris que van construir l'edifici, obra de l'artista Wäinö Aaltonen a partir d'una idea d'Alvar Aalto. Kansan Arkisto.

p. 75

25. Projecte del dispensari antituberculos de Barcelona de Josep Lluís Sert, Joan Baptista Subirana i Josep Torres Clavé (GATCPAC), 1934. Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

p. 116

26-27. Fotografies de la columna Vendôme i del seu enderroc durant la Comuna de París, ca. 1870-1871. Fotografies de Bruno Braquehais. Biblioteca Nacional (Brasil). Colección Thereza Christina Maria.

p. 118

28. Postal del monument al General Prim, Parc de la Ciutadella, Barcelona, ca. 1920-1930. Impresa per Fototípia Thomas, Barcelona, cedida per Jordi Martí (ACAE).

p. 119

29-30. Enderroc del monument al General Prim al Parc de la Ciutadella, 20 de desembre del 1936.
29. Fotografia de Pérez de Rozas. Arxiu Fotogràfic de Barcelona.
30. Fotografia de Brangulí. Arxiu Nacional de Catalunya.

p. 123

31. Vladímir Tatlin i els seus col·laboradors construint la maqueta del monument a la Tercera Internacional, 1919. Tretyakov Gallery, Moscou, Rússia/Bridgeman Images.

32. Maqueta del monument a la Tercera Internacional en una exposició a Moscou el 1920. Col·lecció privada/ Bridgeman Images.

33. Manifestació pels carrers de Moscou, 1925, amb la maqueta del monument a la Tercera Internacional de Vladímir Tatlin. Bridgeman Images.

p. 127

34. Monument de Mies van der Rohe a Rosa Luxemburg i Karl Liebknecht en el cementiri de Friedrichsfelde (Berlín, ca. 1926), destruït pels nazis el 1935. Mies van der Rohe Archive, cortesia de l'arquitecte. Núm. cat.: MMA4963. © 2017. Digital image, The Museum of Modern Art, Nova York / Scala, Florència.

p. 135

35. Retall de premsa de la inauguració d'un museu d'insígnies i estendards de Berlín, confiscats pels nazis a les organitzacions sindicals i polítiques revolucionàries, amb l'estrella d'acer del monument a Rosa Luxemburg i Karl Liebknecht al fons. Publicat al diari *Lichtenberger Anzeiger und Tageblatt*, núm. 46, 23/24 de febrer del 1935. Landesarchiv Berlin, A Rep.047-08, núm. 28.

p. 137

36. Judici d'Adolf Eichmann a Jerusalem el 15 de desembre del 1961. Fotografia del United States Holocaust Memorial Museum, cortesia de l'Israel Press Office.

List of documentary materials

Domènec's works are often articulated around historic events and that is why he uses materials from various sources to document them.

pp. 30–37

1. Preface to *Viage por Icaria* by Étienne Cabet, translated by Francisco J. Orellana [and N. Monturiol], 2nd edition. Barcelona: Imp. y Librería Oriental, 1848. Courtesy of Arús Public Library.

p. 39

2. Photolithograph of the libertarian colony of Aiglemont, France, c. 1900. Harvard Art Museums / Fogg Museum, transfer from the Carpenter Center for the Visual Arts, Social Museum Collection, 3.2002.1229.2. Imaging Department © President and Fellows of Harvard College.

3. Location map of the first Icarian communities in Texas, United States, c. 1907. New-York Historical Society.

4. Illustration from the book *Teoría de la construcción de las ciudades aplicadas al proyecto de reforma y ensanche de Barcelona* (Theory of City Construction Applied to the Project for the Reform and Extension of Barcelona) by Ildefons Cerdà (1859), where Icaria is located in today's Poblenou neighbourhood of Barcelona. Spanish Ministry of Education, Culture and Sport. General Archive of the Administration, Ministry of Education Holdings, box 31/08034.

5. Weekly newspaper *La Fraternidad*, no. 18 (5 March 1848), directed by Narcís Monturiol from 1847 to 1848. It was a platform for disseminating communist ideas and, in the latter stage, it became the official newspaper for Cabet's followers in Catalonia. Historical Archives of the City of Barcelona (AHCB), Newspaper Library.

p. 45

6. Visit by members of GATCPAC – an architectural movement that developed in 1930s' Catalonia – to the Narkomfin building in Moscow, 1933. Photograph published in *AC*, no. 17 (1935).

p. 49

7. Francesc Macià i Llussà, President of the Government of Catalonia; Jaume Aiguader, Mayor of Barcelona; Claudi Ametlla i Coll, Civil Governor; and Francesc Xavier Casals i Vidal, a Minister of the Government of Catalonia, at the formal presentation of Casa Bloc, on 12 March 1933. Photograph by Pérez de Rozas. Photographic Archive of Barcelona (AFB).

8. Aerial view of Casa Bloc with the 'ghost block', a housing development built in 1947 under the Franco regime,

c. 1950. Trabajos Aéreos y Fotogramétricos (TAF). General Archive of Barcelona Provincial Council (AGDB).

p. 50

9–10. Casa Bloc with the 'ghost block' in the seventies. Historical Archive of the Architects' Association of Catalonia.

p. 57

11. March for equality and against racism, also called *Marche des beurs* by the French media, 20 November 1983. Marcel Mochet/AFP.

12. Front cover of the newspaper *Libération*, 3–4 December 1983. Communication Library and General Newspaper Archives, Autonomous University of Barcelona.

p. 63

13. Room in the Paimio sanatorium by Alvar Aalto, Finland. Photograph by Gustaf Welin, Alvar Aalto Museum, 1933.

14–15. External view and detail of a room in the Paimio sanatorium, Finland. Photographs by Domènec.

p. 67

16. Volunteers working on Kulttuuritalo by Alvar Aalto,

Helsinki. Work began in 1955 and the building was opened in 1958. Kansan Arkisto.

17. External view of Kulttuuritalo, Helsinki. Kansan Arkisto.

p. 68

18–22. Volunteers working on Kulttuuritalo, Helsinki. Kansan Arkisto. 21. Photograph by Yrjö Lintunen, Kansan Arkisto.

23. Opening of Kulttuuritalo in Helsinki. Kansan Arkisto.

p. 69

24. Opening of Kulttuuritalo and the *Rakentajan käsi* monument, a tribute to the thousands of volunteers who constructed the building, a work by the artist Wäinö Aaltonen based on an idea by Alvar Aalto. Kansan Arkisto.

p. 75

25. Project for the Barcelona tuberculosis dispensary by Josep Lluís Sert, Joan Baptista Subirana and Josep Torres Clavé (GATCPAC), 1934. Historical Archive of the Architects' Association of Catalonia.

p. 116

26–27. Photographs of the Vendôme Column and its

demolition during the Paris Commune, c. 1870–71. Photographs by Bruno Braquehais. National Library of Brazil. Thereza Christina Maria Collection.

p. 118

28. Postcard of the General Prim monument, Parc de la Ciutadella, Barcelona, c. 1920–30. Printed by Fototípia Thomas, Barcelona, loaned by Jordi Martí, Alt Empordà District Archive (ACAE).

p. 119

29–30. Demolition of the General Prim monument, Parc de la Ciutadella, Barcelona, 20 December 1936. 29. Photograph by Pérez de Rozas. Photographic Archive of Barcelona (AFB). 30. Photograph by Brangulí. National Archive of Catalonia (ANC).

p. 123

31. Vladimir Tatlin and his co-workers building the model for the monument to the Third International, 1919. Tretyakov Gallery, Moscow, Russia/Bridgeman Images.

32. Model of the monument to the Third International at an exhibition in Moscow in 1920. Private Collection/Bridgeman Images.

33. Demonstration on the streets of Moscow, 1925, with the model of the monument to the Third International by Vladimir Tatlin. Bridgeman Images.

p. 127

34. Monument to Rosa Luxemburg and Karl Liebknecht by Mies van der Rohe in Friedrichsfelde cemetery (Berlin, c. 1926), destroyed by the Nazis in 1935. Mies van der Rohe Archive, courtesy of the architect. Catalogue no. MMA4963. © 2017. Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence.

p. 135

35. Press cutting of the opening of a museum for insignia and standards in Berlin, confiscated from revolutionary trade union and political organisations by the Nazis, with the steel star of the monument to Rosa Luxemburg and Karl Liebknecht in the background. Published in the newspaper *Lichtenberger Anzeiger und Tageblatt*, no. 46, 23/24 February 1935. Landesarchiv Berlin, A Rep.047-08, no. 28.

p. 137

36. Adolf Eichmann's trial in Jerusalem, on 15 December 1961. Photograph from the United States Holocaust Memorial Museum, courtesy of the Israel Press Office.

Llista d'obres de l'exposició

p. 62-65

24 hores de llum artificial
1998
Fusta, vidre, fluorescents
345 × 595 × 380 cm
Cortesia de l'artista

p. 126-131

Existenzminimum
Mínim vital
2002
Materials diversos i vídeo
monocanal, b/n, sense so,
7 min 45 s
Mides diverses
Estructura:
131 × 100 × 354 cm
Cortesia de l'artista

p. 88-91

Real Estate
Propietat immobiliària
2006-2007
Fusta, impressió òfset sobre
paper i 4 vídeos monocanal
de durades diverses
Estructura:
260 × 430 × 185 cm
Publicació gratuïta, tiratge
il·limitat, 20 p., b/n,
33,2 × 23,5 cm
Cortesia de l'artista

p. 84-87

48_Nakba
2007
Vídeo monocanal, color,
so, 22 min
Imatge, guió i direcció:
Domènec i Sàgar Malé.
Producció: Mapasonor ACD
Cortesia de l'artista
i Mapasonor ACD

p. 74-77

*Interrupcions. 10 anys,
1.340 metres*

2010

Fusta de balsa, fusta lacada,
impressió per raig de tinta
sobre paper i fluorescent
110 × 244 × 122 cm
Maquetista: Oriol Poch
Cortesia de l'artista

p. 122-125

Playground (Tatlin a Mèxic)
Parc infantil (Tatlin a Mèxic)
2011
Impressió per raig de tinta
sobre paper
6 fotografies: 45 × 60 cm c/u
Cortesia de l'artista

p. 92-97

Baladia Ciutat Futura
2011-2015
Impressió per raig de tinta
sobre paper, fusta i vídeo mo-
nocanal, color, so, 46 min 40 s
Maqueta: 2,5 × 101 × 205 cm
41 fotografies de mides
diverses
Maquetista: Oriol Poch
Col·lecció MACBA. Dipòsit de
la Generalitat de Catalunya.
Col·lecció Nacional de
Fotografia

p. 66-71

Rakentajan käsi
La mà del treballador
2012
Materials diversos i vídeo
monocanal, color, so, 46 min
8 fotografies: 60 × 45 cm c/u
Dimensions variables
Cortesia de l'artista i Arxiu
Kansan Arkisto

p. 38-43

Voyage en Icarie
Viatge a Icaria
2012

Vídeo monocanal, color, so,
2 min 43 s
Dimensions variables
Cortesia de l'artista

p. 116-117

*L'Ascension et la chute de
la colonne Vendôme*
Ascensió i caiguda de
la columna Vendôme
2013
Arxiu d'imatge digital GIF
Projecte per a la web d'Arts
Coming

p. 44-47

Conversation Piece: Narkomfin
2013
Fusta i fòrmica
75 × 168 × 42 cm
Col·lecció "la Caixa".
Art Contemporani

p. 118-121

Monument enderrocat
2014
Fusta de balsa i impressió
per raig de tinta sobre paper
muntat sobre forex
60 × 60 cm
Maquetista: Oriol Poch
Cortesia de l'artista. Obra
produïda en col·laboració
amb el MACBA Museu d'Art
Contemporani de Barcelona

Terra esborrada*

2014
Arxiu digital en línia a
www.igac.org

p. 78-83

*Arquitectura Española,
1939-1975*
2014/2018
Impressió per raig de tinta
sobre alumini

20 imatges: 45 × 60 cm c/u
Una producció de MAC
Mataró Art Contemporani
(2014) i MACBA Museu
d'Art Contemporani de
Barcelona (2018).

p. 48-55

Conversation Piece: Casa Bloc
2016
Materials diversos
Mides diverses
Cortesia de l'artista
i ADN galeria

p. 56-61

*Conversation Piece:
Les Minguettes*
2017
Materials diversos i vídeo
monocanal, b/n, sense so,
3 min 24 s
Mides diverses
Cortesia de l'artista

p. 110-115

Souvenir Barcelona
Record Barcelona
2017
Impressió per raig de tinta
sobre paper i metall
27 models de postal:
10,5 × 14,8 cm c/u
Dimensions variables
Cortesia de l'artista

p. 136-137

Audiència pública
2018
Acer lacat i contraplacat
d'okume tenyit i envernissat
240 × 277 × 164,8 cm
Obra produïda en col·laboració
amb el MACBA Museu d'Art
Contemporani de Barcelona

p. 134-135

Den toten helden der revolution
Als herois morts de la revolució
2018
Acer inoxidable sorrejat
156 × 156 × 89 cm
Obra produïda en col·laboració
amb el MACBA Museu d'Art
Contemporani de Barcelona

*L'estadi, el pavelló i el palau**
2018
Publicació
Intervenció de l'artista al
Pavelló Mies van der Rohe.
Una col·laboració del MACBA
Museu d'Art Contemporani de
Barcelona i la Fundació Mies
van der Rohe en el marc de
l'exposició *Domènec. Ni aquí
ni enlloc* al MACBA.

L'exposició també inclou
material documental divers.

* Obres no incloses
en aquesta publicació.

List of works in the exhibition

pp. 62–65

24 hores de llum artificial
24 Hours of Artificial Light
1998
Wood, glass, fluorescent
lights
345 × 595 × 380 cm
Courtesy of the artist

pp. 126–31

Existenzminimum
Minimum Existence
2002
Various materials and single-
channel video, b/w, no sound,
7 min 45 s
Various sizes
Structure:
131 × 100 × 354 cm
Courtesy of the artist

pp. 88–91

Real Estate
2006–07
Wood, offset printing on paper
and 4 single-channel videos
of various lengths
Structure: 260 × 430 × 185 cm
Free publication, unlimited
print run, 20 pages, b/w,
33.2 × 23.5 cm
Courtesy of the artist

pp. 84–87

48_Nakba
2007
Single-channel video, colour,
sound, 22 min
Image, script and direction:
Domènec and Sàgar Malé.
Production: Mapasonor ACD
Courtesy of the artist and
Mapasonor ACD

pp. 74–77

Interrupcions. 10 anys,
1.340 metres

Interruptions. 10 years,
1,340 metres
2010
Balsa wood, lacquered wood,
inkjet printing on paper and
fluorescent light
110 × 244 × 122 cm
Model maker: Oriol Poch
Courtesy of the artist

pp. 122–25

Playground (Tatlin in Mexico)
2011
Inkjet printing on paper
6 photographs: 45 × 60 cm each
Courtesy of the artist

pp. 92–97

Baladia Future City
2011–15
Inkjet printing on paper, wood
and single-channel video,
colour, sound, 46 min 40 s
Model: 2.5 × 101 × 205 cm
41 photographs of various sizes
Model maker: Oriol Poch
MACBA Collection.
Government of Catalonia
long-term loan. National
Photography Collection

pp. 66–71

Rakentajan käsi
The Worker's Hand
2012
Various materials and single-
channel video, colour, sound,
46 min
8 photographs: 60 × 45 cm each
Various sizes
Courtesy of the artist and
Kansan Arkisto

pp. 38–43

Voyage en Icarie
Journey to Icaria
2012

Single-channel video, colour,
sound, 2 min 43 s
Various sizes
Courtesy of the artist

pp. 116–17

*L'Ascension et la chute de
la colonne Vendôme*
The Rise and Fall of the
Vendôme Column
2013
GIF digital image file
Project for the Arts Coming
website

pp. 44–47

Conversation Piece: Narkomfin
2013
Wood and Formica
75 × 168 × 42 cm
"la Caixa" Collection.
Contemporary Art

pp. 118–21

Monument enderrocant
Demolished Monument
2014
Balsa wood and inkjet printing
on paper mounted on Forex
60 × 60 cm
Model maker: Oriol Poch
Courtesy of the artist. Work
produced in collaboration
with MACBA Museu d'Art
Contemporani de Barcelona

*Erased Land**

2014
Digital file online at
www.igac.org

pp. 78–83

Arquitectura Española,
1939-1975
Spanish Architecture,
1939–75
2014/2018

Inkjet printing on aluminium
20 images: 45 × 60 cm each
A production by MAC Mataró
Art Contemporani (2014)
and MACBA Museu d'Art
Contemporani de Barcelona
(2018)

pp. 48–55

Conversation Piece: Casa Bloc
2016
Various materials
Various sizes
Courtesy of the artist
and ADN Galeria

pp. 56–61

*Conversation Piece:
Les Minguettes*
2017
Various materials and single-
channel video, monochrome,
no sound, 3 min 24 s
Various sizes
Courtesy of the artist

pp. 110–15

Souvenir Barcelona
2017
Inkjet printing on paper
and metal
27 postcard models:
10.5 × 14.8 cm each
Various sizes
Courtesy of the artist

pp. 136–37

Audiència pública
Public Hearing
2018
Lacquered steel and dyed,
varnished okoume plywood
240 × 277 × 164.8 cm
Work produced in
collaboration with MACBA
Museu d'Art Contemporani
de Barcelona

pp. 134–35

Den toten Helden der Revolution
To the Dead Heroes of
the Revolution
2018
Sandblasted stainless steel
156 × 156 × 89 cm
Work produced in collaboration
with MACBA Museu d'Art
Contemporani de Barcelona

*L'estadi, el pavelló i el palau**
The Stadium, the Pavilion
and the Palace
2018
Publication

Intervention by the artist
at the Mies van der Rohe
Pavilion. A collaboration
between MACBA Museu d'Art
Contemporani de Barcelona
and the Mies van der Rohe
Foundation within the context
of the exhibition entitled
Domènec. Not Here,
Not Anywhere at MACBA.

The exhibition also includes
a variety of documentary
materials.

* Works not included in
this publication.

CONSORCI MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA

MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA CONSORTIUM

CONSELL GENERAL BOARD OF TRUSTEES

Presidenta Chairman Ada Colau Ballano

Vicepresident primer First Deputy Chairman Lluís Puig i Gordi

Vicepresident segon Second Deputy Chairman Fernando Benzo Sáinz

Vicepresidenta tercera Third Deputy Chairman Ainhoa Grandes Massa*

VOCALS MEMBERS

Ajuntament de Barcelona Barcelona City Council Ignasi Aballí Sanmartí Jaume Asens Llodrà Isabel Balliu Badia* Marta Clari Padrós Valentí Oviedo Cornejo* Gala Pin Ferrando Carles Sala Marzal Joan Subirats Humet* Carles Vicente Guitart*

Generalitat de Catalunya Government of Catalonia Jusèp Boya e Busquet* J. Anton Maragall i Garriga Mª Dolors Portús i Vinyeta* Joaquim Torrent i Frigola Ana Vallés Blasco

Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona MACBA Foundation Elena Calderón de Oya Artur Carulla Font* Pedro de Esteban Ferrer* Alfonso Libano Daurella Marta Uriach Torelló

Ministeri de Cultura Ministry of Culture Luis Lafuente Batanero Begoña Torres González**

Interventor Official Auditor Antonio Muñoz Juncosa* Miguel Àngel Barrabia Aguilera*

Secretària Secretary Montserrat Oriol i Bellot*

(*) Membres del Consell General i de la Comissió Delegada

(*) Members of the Board of Trustees and the Executive Commission

(**) Membres únicament de la Comissió Delegada

(**) Members of the Executive Commission

Amics protectors del MACBA Supporting Members of MACBA Carlos Durán Luisa Ortínez Díez

MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA

Director Ferran Barenblit*

Secretària de Direcció Secretary to the Director Núria Hernández

Responsable de Premsa Head of Press Mireia Collado

Administrativa de Premsa Press Assistant Victòria Cortés

Gerent Chief Executive Officer Josep M. Carreté Nadal*

Secretària de Gerència Secretary to the Chief Executive Officer Arantxa Badosa

ARQUITECTURA I SERVEIS GENERALS ARCHITECTURE AND GENERAL SERVICES

Cap d'Arquitectura i Serveis Generals Head of Architecture and General Services Isabel Bachs

Coordinadores de Projectes d'Espais Space Coordinators for Projects Eva Font Núria Oliver

Responsable de Serveis Generals Head of General Services Alberto Santos

Coordinadora de Serveis Generals General Services Coordinator Elena Llempén

ÀREA CURATORIAL CURATORIAL AREA

Conservadora en Cap Chief Curator Tanya Barson

EXPOSICIONS EXHIBITIONS

Conservadores d'Exposicions Exhibitions Curators Hiuwai Chu Teresa Grandas

Curadores adjuntes Assistant Curators Anna Cerdà Aida Roger de la Peña

Curadora adjunta / Itineràncies i coproduccions Assistant Curator / Manager of Touring Exhibitions Cristina Bonet

Assistents de Projectes Projects Assistants Berta Cervantes Meritxell Colina

COL·LECCIÓ COLLECTION

Conservadora i cap de la Col·lecció Curator and Head of the Collection Antònia Maria Perelló

Curadora adjunta de la Col·lecció Assistant Curator of Collection Anna Garcia

Assistent de la Col·lecció Collection Assistant Núria Montclús

PUBLICACIONS PUBLICATIONS

Cap de Publicacions Head of Publications Clara Plasencia

Coordinadores editorials Editorial Coordinators Ester Capdevila Clàudia Faus

Coordinadora gràfica Graphic Coordinator Gemma Planell

Administrativa de Publicacions Publications Assistant Mª Carmen Bueno

ÀREA DE PROGRAMES PROGRAMMES AREA

Cap de Programes Head of Programmes Pablo Martínez

PROGRAMES PÚBLICS I EDUCACIÓ PUBLIC PROGRAMMES AND EDUCATION

Responsable de Programes Públics i Educació Head of Public Programmes and Education Tonina Cerdà

Responsable d'atenció al públic Head of Audience Attention Carme Espinosa

Coordinadora de Programes Acadèmics Academic Programmes Coordinator Myriam Rubio

Coordinadores de Programes Públics Public Programmes Coordinators Alicia Escobio Yolanda Nicolás Anna Ramos

Coordinadores d'Educació Education Coordinators Yolanda Jolis Ariadna Miquel

Tècnic d'Accessibilitat Accessibility Coordinator Guillem Martí

Administratiu de Programes Públics i Educació Public Programmes and Education Assistants David Malgà Ariadna Pons

CENTRE D'ESTUDIS I DOCUMENTACIÓ STUDY CENTRE

Responsable de Biblioteca Head of Library Marta Vega

Tècnic del Centre d'Estudis i Documentació Study Centre Technician Èric Jiménez

Tècnica d'Arxiu Archive Technician Elisabet Rodríguez

Tècnica del Repositori Digital Repository Digital Technician Paloma Gueilburt

Bibliotecària Librarian Iraïs Martí

Assistents de Biblioteca Library Assistants Andrea Ferraris Noemí Mases Sònia Monegal

Administratiu d'Arxiu Archive Assistants Llorenç Mas Cristina Mercadé

Administrativa del Centre d'Estudis i Documentació Study Centre Assistant Mª Carmen Bueno

ÀREA DE PRODUCCIÓ PRODUCTION AREA

Directora de Producció Director of Production Anna Borrell

Responsable de Producció Head of Production Lourdes Rubio

AUDIOVISUALS AUDIOVISUALS

Coordinador d'Audiovisuals Audiovisual Coordinator Miquel Giner

LOGÍSTICA I REGISTRE LOGISTICS AND REGISTRAR

Responsable de Logística i Registre Head of Logistics and Registrar Ariadna Robert i Casasayas

Registres Registrars Guim Català Denis Iriarte Mar Manen Patricia Sorroche – Eulàlia Alsina ***

Assistent de Registre Registrar Assistant Eva López

CONSERVACIÓ-RESTAURACIÓ CONSERVATION-RESTORATION

Responsable de Conservació-Restauroció Head of Conservation-Restoration Silvia Noguer

Conservador-Restaurador Conservator-Restorer Xavier Rossell

Assistent de Conservació-Restauroció Conservation-Restoration Assistant Eva López

ÀREA DE GESTIÓ ORGANISATION AREA

Directora de Gestió Director of Management Imma López Villanueva

GESTIÓ ECONÒMICA FINANCIAL MANAGEMENT

Responsable de Gestió Econòmica Head of Financial Management Montse Senra

Tècnica de Gestió Econòmica Accounting Technician Beatriz Calvo

Administrativa de Gestió Econòmica Accounting Assistant Meritxell Raventós

CONTROL DE GESTIÓ
CONTROLLING

Controller
Aitor Matías

RECURSOS HUMANS
HUMAN RESOURCES

Responsable de Recursos Humans
Head of Human Resources
Mireia Calmell

Tècnica de Recursos Humans
Human Resources Technician
Marta Bertran – Susana Blázquez***

Assistent de Recursos Humans
Human Resources Assistant
Angie Vega

Administratiu de Serveis Interns
Internal Services Assistant
Jordi Rodríguez

COMPRES I TRANSPARÈNCIA
PROCUREMENT AND TRANSPARENCY

Responsable de Compres i Transparència
Head of Procurement and Transparency
Alba Canal

Tècnica de Compres i Transparència
Procurement and Transparency Technician
Judith Menéndez

ORGANITZACIÓ I SISTEMES
ORGANISATION AND SYSTEMS

Responsable d’Organització i Sistemes
Head of Organisation and Systems
Toni Lucea

Administratiu de Suport Tècnic
Technical Support
Albert Fontdevila

ÀREA DE COMUNICACIÓ
COMMUNICATION AREA

Directora de Comunicació
Communication Director
Bel Natividad

MÀRQUETING I PATROCINIS
MARKETING AND SPONSORSHIP

Responsable de Màrqueting i Patrocinis
Head of Marketing and Sponsorship
Carla Ventosa

Coordinadores de Màrqueting
Marketing Coordinators
Beatriz Escudero
Marta Velázquez

Tècnica de Comunitats
Community Technician
Teresa Tejada Barón

MITJANS DIGITALS
DIGITAL MEDIA

Assistent de Mitjans Digitals
Digital Media Assistants
Lorena Martín

CONCESSIONS I GESTIÓ D'ESPAIS
GRANT AND SPACE MANAGEMENT

Responsable de Concessions i Gestió d'Espais
Head of Grant and Space Management
Gemma Romaguera

Coordinadora de Gestió d'Espais
Space Management Coordinator
Georgina Filomeno - Alba Gallardo***

(***) Substitució temporal
(***) Temporary substitute

FUNDACIÓ MUSEU
D'ART CONTEMPORANI
DE BARCELONA

MUSEU D'ART
CONTEMPORANI
DE BARCELONA
FOUNDATION

Presidenta d'honor
Honorary President
S.M. la Reina Doña Sofía

Presidenta
Chairman
Ainhoa Grandes Massa

Vicepresident primer
First Deputy Chairman
Alfonso Libano Daurella

Vicepresidenta segona
Second Deputy Chairman
Lola Mitjans de Vilarasau

Tresorer
Treasurer
Marian Puig i Guasch

Secretari
Secretary
Óscar Calderón de Oya

Vocals
Board Members
Plácido Arango Arias
Núria Basi More
Joan-Jordi Bergós
José Luis Blanco Ruiz
Elena Calderón de Oya
Artur Carulla Font
Josep Francesc Conrado de Vilallonga
Diputació de Barcelona
María Entrecanales Franco
Isidre Fainé i Casas
Josep Ferrer i Sala
Santiago Fisas i Ayxelá
Joan Gaspart i Solves
Jaume Giró Ribas
Liliana Godia Guardiola
Javier Godó Muntañola, comte de Godó
Dinath de Grandi de Grijalbo
Victoria Ibarra de Oriol, baronessa de Güell
José María Juncadella Salisachs
Victoria Quintana Trias
Maria Reig Moles
Alfonso Rodés Vilà
Josep Suñol Soler
Marta Uriach Torelló
Mercedes Vilá Recolons
Juan Ybarra Mendaro

Empreses fundadores
Founding Companies
Abertis Infraestructures
Agrolimen
"la Caixa"
Coca-Cola European Partners
El País
Freixenet
Fundació Banc Sabadell
Fundació Puig
Gas Natural Fenosa
La Vanguardia

Empreses patrocinadores
Corporate Sponsors
Estrella Damm
Fundación Banco Santander
Fundación Daniel & Nina Carasso
Fundación Repsol

Benefactors permanents
Major Benefactors
Daniel Cordier
Fundación Bertrán
Havas Media
Juan March Delgado
Jorge Oteiza
Leopoldo Rodés Castañé
Sara Lee Corporation

Empreses benefactores
Corporate Benefactors
Fundació Privada Damm
Fundación Telefónica
KPMG
Reig Capital
Russell Reynolds and Associates

Empreses protectores
Corporate Protectors
Ciments Molins
Fundación Jesús Serra
Illycaffè
RACC

Empreses col·laboradores
Corporate Contributors
Armand Basi
Barcelona Global
Bodegas Torres
Círculo Fortuny
Diari Ara
El Mundo
Ernst & Young
Esteve
Fundació Antoni Serra Santamans
Fundación Cuatrecasas
Fundación Renta Corporación
Gómez-Acebo & Pombo Abogados
Loop/Screen Projects
Mucho
Natura Bissé
Osborne Clarke
Resa
Ribé Salat
Rousaud Costas Duran
Sport Cultura Barcelona
Tous

Socis corporatius
Corporate Partners
Art Barcelona – Associació de Galeries
Cars Barcelona
ESADE
Grand Hotel Central

Benefactors
Individual Benefactors
José Luis Blanco Ruiz
Família Bombelli
Família Claramunt
María Entrecanales Franco
Peter Friedl
Ainhoa Grandes Massa
Alfonso Pons Soler
José Rodríguez-Spiteri Palazuelo

Protectors
Individual Protectors
Sylvie Baltazart-Eon
Elena Calderón de Oya
Cal Cego. Col·lecció d'Art Contemporani
Liliana Godia Guardiola
José Mª Juncadella Salisachs
Richard Meier
Pere Portabella i Ràfols

Col·laboradors
Individual Contributors
Pedro de Esteban Ferrer
Dinath de Grandi de Grijalbo
Jordi Soley i Mas
Marta Uriach Torelló
Eva de Vilallonga

Cercle contemporani
Contemporary Circle
Ana Esteve Cruella
Birgit Knuth
Waltraud Maczassek de Torres
Jordi Ollé Palou
Miguel Angel Sánchez
Ernesto Ventós Omedes
Hubert de Wangen

El Taller
Mª José Alasa Aluja, Marta Alcolea Alberó, Jaime Beriestain Jáuregui, Marcos Bernat Serra, Maite Borrás Pàmies, Cucha Cabané Bienert, Mª José Cabré Ozores, Berta Caldentey Cabré, Cristina Castañer Sauras, Sergio Corbera Serra, Yolanda Corbera Serra, Pilar Cortada Boada, Mª Ángeles Cumellas Marsá, Ignacio Curt Navarro, Elena Daurella de Aguilera, Anna Deu Bartoll-Alsius, Pedro Domenech Clavell, Verónica Escudero Pumarejo, Mª José de Esteban Ferrer, Gabriela Galcerán Montal, Ezequiel Giró Amigó, Núria Gispert de Chia, Teresa Guardans de Waldburg, Helena Hernández Peiró,

Stephanie Knuth Marten, Pilar Libano Daurella, Rosa Mª Lleal Tost, José Antonio Llorente, Álvaro López de Lamadrid, Ignacio Malet Perdigó, Jaime Malet Perdigó, Cristina Marsal Périz, Isabel Martínez-Monche, Inma Miquel Comas, Àngels Miquel i Vilanova, Fabien Mollet-Viéville, Mercedes Mora Guerin, Victoria Parera Núñez, Albert Pecanins i Dalmau, Carolina Portabella Settimo, Jordi Prenafeta, José Ramon Prieto Estefanía, Sara Puig Alsina, Jordi Pujol Ferrusola, Flora Rafel Miarnau, Eduardo Rivero Duque, Marisa del Rosario Sanfeliu, Josep Lluís Sanfeliu Benet, Luis Sans Merce, Sergio Sensat Viladomiu, Hugo Serra Calderón, Andrea Soler-Roig Dualde, Miquel Suqué Mateu, Francesc Surroca Cabeza, Tomás Tarruella Esteva, Ana Turu Rosell, Juan Várez, Álvaro Vilá Recolons, Pilar de Vilallonga, Mercedes Vilardell March, Neus Viu Rebés

Directora
Director
Cristina López Palacín

Responsable de Col·lecció i mecenatge individual
Responsible for Collection and Individual Fundraising
Sandra Miranda Cirlot

Responsable de Comunicació i mecenatge corporatiu
Responsible for Communication and Corporate Fundraising
Laura Casabò Tormo

Secretaria i administració
Secretariat and Administration
Clara Domínguez Sánchez

Agraïments Acknowledgements			Aquest catàleg es publica amb motiu de l'exposició <i>Domènec</i>. <i>Ni aquí ni enlloc</i> que es presenta al MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona del 19 d'abril a l'11 de setembre del 2018. This catalogue has been published on the occasion of the exhibition <i>Domènec. Not Here, Not Anywhere</i> presented at the MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona from 19 April to 11 September 2018. Comissària Curator Teresa Grandas	Disseny gràfic Graphic Design bycoma.com Traducció Translations Discobole Elaine Fradley Marc Jiménez Buzzi Richard Thomson Correcció Copyediting Marc Jiménez Buzzi Ana Jiménez Jorquera Richard Thomson Revisió de galerades Proof reading Keith Patrick Fotomecànica Pre-printing Prisma Impressió i enquadernació Printing and binding Litografia Rosés / Syl © d'aquesta edició / of this edition: MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2018 © dels textos / of the texts: els autors / the authors, 2018 © de les obres / of the works: els artistes / the artists; Domènec, VEGAP, Barcelona, 2018 © de les fotografies de les obres / of the photographs of the works: Xavier Arenós, 2002 (p. 128-129, 130); Domènec (p. 40-43, 59, 60-61, 71 inf. / bottom, 72-73, 75 inf. / bottom, 76-77, 89, 95 sup. / top, 120-121, 124-125, 131-133, 135 inf. / bottom, 137 inf. / bottom); Eusebi Escarpenter, 2001 (p. 64 sup. / top); Jordi Ruiz, 1998 (p. 64 inf. / bottom); Roberto Ruiz, 2016, cortesia de / courtesy of ADN Galeria (p. 46-47, 51, 52-53); Roberto Ruiz, 2015, cortesia de / courtesy of Fabra i Coats - Centre d'Art Contemporani de Barcelona (p. 65, 96) S'han fet totes les gestions possibles per identificar i contactar els propietaris dels drets d'autor de textos i imatges d'aquest llibre. En cas que hi hagi algun error o omissió accidental, us agrairem que n'informeu l'editor.
Jorge Alujas Sònia Aran Xavier Arenós Nicolas Audureau Anna Bach Santiago Barjau Rico Nimfa Bisbe Iván Blasi Josep Bohigas Pilar Bonet Delícia Burset Alán Carrasco Jordi Cuyàs Shay Davidovich Jeff Derksen Angel Escalera Pau Faus Jordi Font David G. Torres Gabriela Garcia Neue Anna Gironella Delgà Maria José Gonzalvo Avner Gvaryahu Osmo Halenius Maria Victoria Herrera Jon Irigoyen Marita Jalkanen Antero Koski Miki Kratsman Matti Lääperi Farid Liftawi Toivo Lindroos Sagar Malé Ze'ev Maor Jordi Mitjà Àlex Mitrani Carla Muñoz Carmen Muñoz Nirith Nelson Gisel Noé Elbe Novitsky Daniela Ortiz Ramon Parramon Martí Peran Magdala Perpinyà Irja Pesonen Klaus-Dieter Pett Oriol Poch Maria Lourdes Prades Artigas Xose Quiroga Marta Ramoneda Anna Ramos David Royo Rafa Ruiz Maria Sadurní Jamil Sawalmeh Achiya Schatz Petteri Sosoi	Riitta Suhonen Elvira Valero de la Rosa Eva Vázquez Roldán Gemma Valls Juan José Villar Lijarcio ACM Associació per a la Cultura i l'Art Contemporani de Mataró ADN Galeria, Barcelona Ajuntament de Girona Al Fara'a Refugee Camp Archivo General de Alcalá de Henares Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares Archivo Histórico de Murcia Archivo Histórico Provincial de Albacete Archivo Histórico Provincial de Sevilla Arts Santa Mònica, Barcelona Arxiu del COAC Col·legi d'Arquitectes, Barcelona Arxiu Fotogràfic de Barcelona Arxiu Històric de Girona Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona Arxiu Històric de la Ciutat, Girona Arxiu Històric Provincial de Girona Arxiu Nacional de Catalunya Ayuntamiento de Albacete Ayuntamiento de Moratalla Ayuntamiento de Murcia Balata Refugee Camp, Nablus Biblioteca Nacional de Catalunya Biblioteca Pública Arús, Barcelona Breaking the Silence, Tel Aviv Can Xalant, Centre de Creació i Pensament Contemporani, Mataró Centre de Cultura Contemporània de Barcelona - CCCB Col·lecció "la Caixa". Art Contemporani Confederación Hidrográfica del Guadalquivir CRAI - Biblioteca del Pavelló de la República, Barcelona Eläkeläiset ry, Helsinki Fons Josep Maria Sagarra i Plana Fundació Espais, Girona Fundació La Caixa, Barcelona Fundació Mies van der Rohe Barcelona HIAP, Helsinki ICUB, Barcelona IGAC, Girona Ingràvid, Figueres International Institute of Social History	Jerusalem Center for Visual Arts Kansan Arkisto, Helsinki Landesarchiv Berlin Le CAP Saint-Fons, Saint-Fons Lifta Refugee Association MAC, Mataró Mapasonor, Mataró SEPREM Servei municipal de Cartografia, Girona Confederación Hidrográfica del Guadalquivir Confederación Hidrográfica del Segura	EXPOSICIÓ / EXHIBITION Curadora adjunta Assistant Curator Anna Cerdà Assistent de coordinació Coordination Assistant Berta Cervantes Amb la col·laboració de / With the collaboration of Helena Castellà Registre Registrar Denis Iriarte Conservació i restauració Conservation and Restoration Lluís Roqué Arquitectura Architecture Isabel Bachs Eva Font Audiovisuals Audiovisual Miquel Giner Albert Toda CATÀLEG / CATALOGUE Coordinació i edició Coordination and Editing Clàudia Faus Clara Plasencia Coordinació gràfica Photo Management Gemma Planell Amb la col·laboració de / With the collaboration of Clàudia Sánchez	We have made every effort to identify and contact the rights holders for the texts and images in this book. In case of any inadvertent error or omission, please contact the publisher. Tots els drets reservats / All rights reserved Paper: Sirio Pietra 290 g; Arcoprint Milk 100 g ISBN 978-84-92505-93-7 DL / LD B 8086-2018 Coberta / Cover: Imatge a partir de / Image from <i>Baladia Ciutat Futura</i>, 2011-2015 Distribució Distribution Distribució a Espanya Spain BEN VIL, S.A. www.benvil.com pedidos@benvil.com Tel: +34 93 325 46 84 Representació al Regne Unit i Irlanda UK and Ireland Representation Star Book Sales enquiries@starbooksales.com Tel: +44 845 156 7082 Representació a Europa (tret d'Espanya) Europe Representation (except Spain) Bookport Associates Ltd. Sales and Marketing bookport@bookport.it Tel: +39 02 4510 360 Distribució al Regne Unit i Europa UK and Europe Distribution Orca Book Services Ltd orders@orcabookservices.co.uk Tel: +44 1202 665 432 Distribució a Amèrica Llatina Latin America Distribution Representaciones editoriales Nicolás Friedmann http://nicolasfriedmann.com nicolasfriedmann@gmail.com Tel: +34 637 455 006 / +34 93 421 73 10

