

DURANT ANYS I ANYS ELS BOSCOS.
LA VIDA ALS BOSCOS.
A PRIMER TERME, L'ENTRADA A UN BOSC.
HI HA ALGÚ ADORMIT SOTA UN ARBRE.

JOAN BROSSA, “EL BOSC”
Em va fer Joan Brossa, 1950

D'entre les molt diverses formes de commemoració pública, la instal·lació de plaques i làpides destaca per la seva discreció. Tallades en pedra, metàl·liques o ceràmiques, les plaques són el menys monumental dels monuments, i potser per això mateix, perquè s'integren en façanes, places i carrers sense modificar-ne l'aparença, hi convivim sense enuig i sense fer-ne gaire cas.

Les plaques són gairebé sempre el suport d'un text: tenen una vocació informativa. Allò que hi apareix escrit –dates, noms i fets– restaura en edificis usos passats, i en paisatges, escenaris improbables: allà on manquen els rastres materials apareixen els mots. Per exemple, passa amb les cases de personatges il·lustres i, en general, allí on s'esdevingué un fet rellevant. Amb poques paraules, la placa dota de representativitat l'espai públic i en llegir-la teixeix la memòria del lloc. Ara bé, pel que fa a la memòria, i tal com passa amb les estàtues, no hi ha res de neutre en la instal·lació i la retirada de plaques, i una cosa i l'altra beneficien un ideari concret.

Quan Joan Brossa va incorporar al poemari *Calcomanies* el poema titulat “Monument barceloní”, va fer-ho precisament per fer-nos llegir la transcripció d'un de tants textos cisellats en plaques commemoratives.¹ La làpida, que fou instal·lada l'any 1941 a l'actual plaça Maria Cristina de Barcelona, referia en aquest cas la mort en combat d'un grup d'aviadors de la Legió Còndor, que durant la Gerra Civil van donar suport al bàndol franquista. En transcriure el text i dur-lo al paper, Brossa secciona el monument, ben bé com si es tractés d'un objecte de taxidèrmia, i ens l'ofereix per al seu estudi. Aquesta “recuperació textual” coincideix amb l'interès per fer entrar la realitat en el poema, per bé que a contrapel. Així, aquest aconsegueix, doncs, una funció forense, fa versemblant allò que d'entrada podria semblar-nos fictici i esdevé un reflex no només de tot el que passava en l'àmbit polític, sinó del dia a dia dels ciutadans.² En el cas del “Monument barceloní”, podem dir que esdevé també un registre de l'espai públic, un inventari dels elements que el configuren i dels seus usos propagandístics, memorístics o fins i tot coercitius.

L'entrada a un bosc, la segona exposició del cicle *Digues, cosa. Joan Brossa i els poemes objecte*, pren com a punt de partida dos poemes objecte que Brossa va projectar com a homenatges malgrat que, tot i la seva naturalesa commemorativa, podríem classificar com a contramonuments. En primer lloc, perquè s'allunyen de la grandiloquència narrativa i formal dels monuments convencionals i, en segon lloc, perquè contribueixen a la restauració de la memòria de les víctimes més que no pas a la celebració dels vencedors. Per subratllar aquesta inversió, l'exposició posa en diàleg treballs escultòrics, fotogràfics i sonors d'artistes que, en abordar la noció de remembrança, permanència i absència, defugen l'èpica i el formalisme monolític.

Si sovint els monuments es projecten com a sutures d'un relat oficial, que es fa i es desfà, però que es pretén permanent, els treballs aplegats assenyalen els excessos i les omissions d'aquest relat. Així, qüestions com l'antibelicisme o la memòria esdevenen estructurals; tanmateix, moltes peces presenten motius anatòmics, orgànics i vegetals. En fer presents els cossos, les flors, el bosc o els fluids corporals, l'exposició invoca una vitalitat tenaç i, alhora, fa d'aquestes representacions una manifestació de vulnerabilitat i un signe de resistència passiva.

L'espai central de l'exposició l'ocupen *L'esquelet*, o *Homenatge a Miguel Hernández*, 1988-1991, i *Elnus*, 1968 (1990), dos poemes objecte en els quals Joan Brossa

1 Joan Brossa, “Monument barceloní” a *Calcomanies*. Barcelona: Alta Fulla, 1985, p. 147

2 Glòria Bordons, “Introducció” a *Joan Brossa. Poesia completa, Volum III, 1971-1976*, Glòria Bordons (ed.), Barcelona: Univers, 2023, p. 20

representa el cos de manera esquemàtica. Si en el primer estableix una analogia anatòmica entre el fustam d'una cadira i una estructura òssia, en el segon, un vestit florejat, estès i nuat a l'altura del ventre, fa al·lusió a una manifestació psicossomàtica: tenir un nus a l'estómac. En l'estatuària clàssica, les representacions sedents i jacents es vinculen a la idea del “bon repòs” i per aquest motiu es localitzen principalment en cenotafis i monuments de caràcter funerari. Amb tot, és en el *Poema objecte* (1984) en què el culte i la litúrgia són referenciats de manera més directa: un esquitx de confeti sobre un reclinatori convoca dos fenòmens oposats, la fruïció carnavalesca i la submissió devota.

Seguint els preceptes de l'assemblatge, Ruoxi Jin posa en relleu la capacitat d'agència d'objectes trobats, en aparença delicats, però potencialment amenaçadors. Com si es tractés d'encanteris, els títols són els encarregats de dotar d'intencionalitat narrativa aquests objectes; així succeeix amb la peça *It was through a mole that the archaeologist proved the Buddhist had reincarnated as a Catholic. The scientist posed the question of whether the Catholic could reincarnate again after his disappearance* (Va ser gràcies a una piga que l'arqueòleg va demostrar que el budista s'havia reencarnat com a catòlic. El científic es va plantejar si el catòlic podria reencarnar-se de nou després de la seva desaparició), 2023. En aquest cas, la mort, un dels temes presents de forma recurrent en el treball de Jin, orienta la interpretació de l'objecte com a entitat permeable i sense una identitat fixa.

Si les referències al cos són comunes en una bona part de les peces de l'exposició, és perquè les nocions de presència i absència són conjunturals a l'acte de remembrança. L'artista Jason Dodge, apuntava, en relació amb la seva obra *Shoes made for someone with three feet by a master shoemaker in Berlin* (Sabates fabricades a Berlín per un mestre sabater per a algú amb tres peus), 2015, que la seva intenció era incitar preguntes entorn de la possible existència del propietari d'aquestes sabates que, en ser disposades casualment a terra, semblarien indicar-nos que tot just s'acaba de descalçar. En descriure les condicions de producció de l'objecte, Dodge fa de la seva fabricació un ritual de restitució i, alhora, la projecció mental d'un subjecte absent. Aquesta absència és per a Dodge un material de treball més que completa la peça i condiona en gran mesura la nostra percepció d'allò que és aparentment anodí.

L'artista canadenc Liz Magor afirma en un text que treballa sota la convenció que els objectes inanimats esdevenen subjectes humans en instigar afecte, quan ens amenacen, ens agraden, ens ajuden o perjudiquen. “Al taller –diu Magor– puc reordenar la relació entre les coses per augmentar-ne el poder, o bé fer ajustos per restaurar-ne la importància esgotada. Sempre assumeixo que el material és cooperatiu, i que el procés és la manera d'arribar i entendre la intel·ligència latent de les coses.”³ A *Closed* (Tancat), 2018, Magor dona continuïtat a una sèrie de treballs fets amb elements tèxtils recuperats, com ara roba de segona mà o mantes. En aquestes peces, Magor sargeix forats, repara desperfectes i embelleix taques i altres marques d'ús que atorguen al teixit el seu caràcter d'objecte historiat.

Si parem atenció als materials que l'artista Bruno Pélassy va utilitzar en la creació de les seves escultures, aquests semblen més propis de les arts sumptuàries que d'una pràctica en què sovint apareixen objectes recuperats. La mareperla, el vellut, l'ermini o el cristall s'entrellacen per recrear la magnificència de les relíquies; alhora evoquen el decadentisme finisecular amb un toc d'humor i subversió *camp*. El guant blanc constitueix un símbol de puresa associat històricament a certs àmbits de distinció social. En canvi, en el món de la màgia i la prestidigitació aquest complement serveix per accentuar els moviments de les mans o, en un context artístic, per acreditar destresa i rigor en la manipulació d'objectes valuosos o documents sensibles. Però de manera predominant, l'ús dels guants s'associa a l'àmbit sanitari i clínic. La malaltia va marcar la trajectòria artística i vital de Pélassy que va morir amb només trenta-sis anys a causa de la sida. Potser per aquest fet, hi ha qui ha identificat en la vivacitat i el gest sublimat dels seus guants la manifestació d'una revolta: “Amb l'obra de Pélassy, cal parar molta atenció, perquè allò que sembla mort podria estar simplement adormit, o sotmès a una mena d'hipnosi.”⁴

3 Liz Magor, “Statement for The Capilano Review” a *Liz Magor: Subject to Change. Writings and Interviews*. Montreal: Concordia University Press, 2022, p. 290

4 Baptiste Pinteaux, “The Pilgrim of Angkor” a *Bruno Pélassy*, Ilaria Bombelli, Florence Bonnefous, Alice Dusapin (eds.), Milà: Mousse Publishing, 2024, p. 23

El guant és també una imatge simbòlica notablement emprada per Federico García Lorca en la seva obra poètica i dramaturgica. Per exemple, a *El público* els guants són els encarregats d'assenyalar el final de la funció amb “una pluja lenta de guants blancs, rígids i espaiats” que omplen a poc a poc l'escenari. Si amb *L'Esquelet* Brossa retia homenatge a Miguel Hernández, a l'esbós del poema objecte –aparentment– titulat *Elegía del silencio*, Brossa ret homenatge al poeta granadí assassinat pel bàndol nacional l'any 1936. El dibuix descriu un penell recolzat sobre una peanya i sembla fer referència a l'opressiva quietud i pèrdua d'orientació que suggereix el poema homònim de Lorca.⁵ En motiu de l'exposició, el monument, que mai no es va arribar a dur a terme, ha estat construït seguint l'esbós de Brossa.

Julia Spínola descriu les peces que conformen la sèrie *Zuhur*, 2025, flors en àrab, com a “nusos d'informació”. En organitzar concèntricament el volum de les escultures, l'artista descriu un node o cruïlla on conflueixen les forces que atorguen a l'escultura la seva posició d'encaix. Construïdes imbricant objectes senzills –un bol, una pilota, un retall d'acetat–, aquestes adquireixen singularitat en la iteració d'un mateix procediment: a) una esfera s'agrupa a un recipient semiesfèric, b) alhora travessa un pla irregular, c) aquest pla fa que l'aire que conté l'esfera s'acumuli a la seva part superior. En revelar una qualitat turgent, la concatenació de materials condueix una experiència visual en la qual conflueixen la iconografia *mainstream*, motius decoratius impresos o restes textuais adherides a la superfície dels objectes, com ara el seu preu de venda. Spínola atribueix a aquests grafismes la qualitat de signe i indicatiu: descriuen el marc geogràfic i temporal de la seva producció i circulació.

El treball de la fotògrafa Annette Frick és reconegut pels seus retrats, que documenten les subcultures de Berlín. Situats al marge de les convencions, els subjectes de Frick planten cara a la normativitat i construeixen un relat de la vida urbana que és un cant a la fruïció i la dissidència. Frick és alhora l'autora d'un seguit de treballs en els quals posa en pràctica tècniques fotogràfiques no convencionals. És el cas de la sèrie fotogràfica i el vídeo titulats *Cosmic elements* –o *Secret secretions*– (Elements còsmics –o secrecions secretes–), 2002-2025, que Frick va crear amb la tècnica del fotograma –o fotografia sense càmera– i en els quals apareixen representades flors i esperma. En apropiar-se d'una tècnica àmpliament explorada pels moviments d'avantguarda, Frick subverteix els arquetips de gènere que tradicionalment han regit la representació del cos. Així, en fer del semen l'objecte fotografiat, Frick proposa una inversió de la fetitxització del cos femení al llarg de la història de l'art.

La veu humana es fa present en l'exposició amb les al·locucions de Tomaso Binga, pseudònim de Bianca Pucciarelli Menna, dels poemes titulats *Natura morta* (Natura morta), 1978, i *Dimmi qualcosa* (Digues-me alguna cosa), 1982. En el primer poema, Binga empra l'anadiplosi per encadenar versos, proclames, dites o noms de ciutat. La por, el poder i la dominació generen un *crescendo* que, en suma, reflecteix la vanitat de l'existència i la seva transitorietat. En el segon poema, Binga repeteix una vegada rere l'altra el mateix plany: *dimmi qualcosa*. Amb cada represa, Binga descriu a bocins el cos de la persona a qui dirigeix la demanda. Així, el prec és alhora un rebuig a la comunicació i una crida a la trobada plaent.

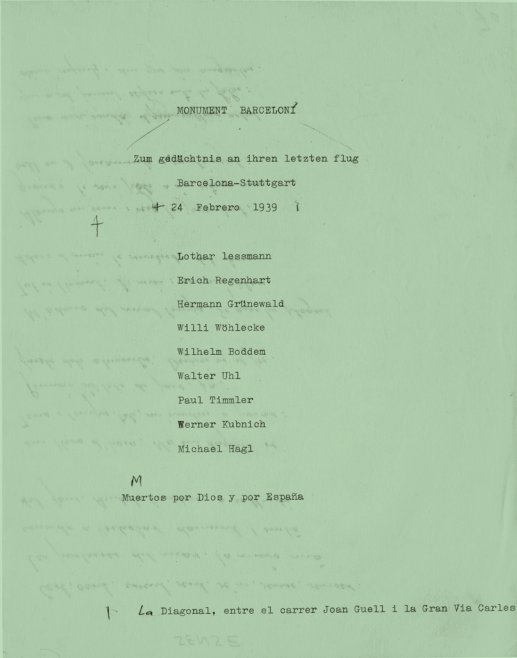
Esther Ferrer explicava en una entrevista que la idea inicial de la sèrie *Juquetes educativos* aparegué a finals dels anys seixanta mentre assistia a un festival en un poble del País Basc. Allí algú va penjar una *ikurriña* en una plaça, fet que va provocar l'aparició de la Guàrdia Civil. Ferrer va identificar en les pistoles dels policies una representació fàl·lica. Tot i que en aquell primer moment l'artista va desestimar la idea per considerar-la massa òbvia, uns anys més tard, durant la primera guerra del Golf i amb George Bush pare al govern, va reprendre la idea. “Vaig trobar una pistola en una botiga que, quan disparava, llançava una pancarta que deia *boom*. La vaig anomenar *Détournement de la pornographie au service de l'art*.”⁶ Ferrer, que amb el seu treball ha mantingut una postura declaradament feminista, entén les obres que conformen aquesta sèrie com una declaració contra la guerra i contra la violència masclista. El vídeo de León Ferrari i Ricardo Pons titulat *Casa Blanca*, també fa un ús

5 Federico García Lorca, “Elegía del silencio” a *Libro de poemas*, 1921

6 Esther Ferrer, Laurence Rassel, Mar Villaespesa, “Todas las variaciones son válidas, incluida esta” a *Esther Ferrer: Todas las variaciones son válidas, incluida esta*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2017, p. 62

subversiu d'un joguet; en aquest cas, una maqueta de la residència oficial del president dels Estats Units que sembla que se'ns presenta en procés de descomposició.

A més de l'esbós del monument a Federico García Lorca, l'exposició incorpora un segon document. Es tracta d'una fotografia que, impresa en format pòster, es distribueix gratuïtament en diversos espais de la ciutat. L'autor de la fotografia és Paco Freixa, i es va fer l'any 1988 amb motiu de la inauguració al Poble Vell de Corbera d'Ebre de la *Bota*, un monument que Brossa va dedicar als brigadistes internacionals. La particularitat de la imatge rau en el fet que Freixa obvia deliberadament el monument, que queda fora de l'enquadrament. Copsa, en canvi, els veïns del poble aplegats al seu voltant, en un moment d'exaltació. D'aquesta manera, la *Bota*, en tant que monument i objecte, esdevé un símbol de reparació col·lectiva.



Joan Brossa, exemplar mecanografiat del poema "Monument barceloní" inclòs posteriorment al poemari *Calcomanies*. Col·lecció MACBA Centre d'Estudis i Documentació. Fons Joan Brossa Dipòsit Fundació Joan Brossa

Coincidint amb la inauguració de l'exposició, el 25 d'abril del 2026, el Centre de les Arts Lliures de la Fundació Joan Brossa va acollir una projecció del vídeo d'Annette Frick *Cosmic Elements* (or *Secret Secretions*), 2002-2003, i un recital del poeta German Chocero.

En el marc del cicle *Digues, cosa. Joan Brossa i els poemes objecte*, l'artista Michael Kleine presenta dues intervencions al Museu Frederic Marès de Barcelona. La proposta, titulada *Espai 13 Sala 14 Cripta*, és fruit de la col·laboració entre la Fundació Joan Brossa, el Museu Frederic Marès i la Fundació Joan Miró, que acull en paral·lel una mostra individual de l'artista. *Espai 13 Sala 14 Cripta* es pot visitar a l'Espai 13 de la Fundació Miró i al Museu Frederic Marès entre el 21 d'abril i el 5 de juliol del 2026.

DURANTE AÑOS Y AÑOS LOS BOSQUES.
LA VIDA EN LOS BOSQUES.
EN PRIMER PLANO, LA ENTRADA A UN BOSQUE.
ALGUIEN DUERME BAJO UN ÁRBOL.

JOAN BROSSA, *EL BOSC*
Em va fer Joan Brossa, 1950

Entre las muy diversas formas de conmemoración pública, la instalación de placas y lápidas destaca por su discreción. Cortadas en piedra, metálicas o cerámicas, las placas son el menos monumental de los monumentos, y quizá por eso mismo, porque se integran en fachadas, plazas y calles, sin modificar su apariencia, convivimos con ellas sin molestias y sin prestarles demasiada atención.

Las placas son casi siempre el soporte de un texto: tienen una vocación informativa. Lo que aparece escrito —fechas, nombres y hechos— viene a restaurar en edificios usos pasados y en paisajes, escenarios improbables: donde no quedan rastros materiales, aparecen las palabras. Por ejemplo, ocurre con las casas de personajes ilustres y, en general, en lugares donde sucedió un hecho relevante. Con muy poco, la placa dota de representatividad al espacio público y, al leerla, teje la memoria del lugar. Ahora bien, en cuanto a la memoria, y tal y como sucede con las estatuas, no hay nada neutro en la instalación y la retirada de placas, y tanto una cosa como la otra benefician a un ideario concreto.

Cuando Joan Brossa incorporó al poemario *Calcomanies* (Calcomanías) el poema titulado "Monument barceloní" (Monumento barcelonés), lo hizo precisamente para que pudiéramos leer la transcripción de uno de tantos textos cincelados en placas conmemorativas.¹ La lápida, que fue instalada en 1941 en la actual plaza de Maria Cristina de Barcelona, refería en este caso la muerte en combate de un grupo de aviadores de la Legión Cóndor que durante la Guerra Civil apoyó al bando franquista. Al transcribir el texto y llevarlo al papel, Brossa secciona el monumento, como si se tratara de un objeto de taxidermia, y nos lo ofrece para su estudio. Esta "recuperación textual" coincide con el interés por hacer entrar la realidad en el poema, aunque a contrapelo. El poema cumple, pues, una función forense, convierte en verosímil lo que de entrada podría parecernos ficticio y se vuelve un reflejo no solo de todo lo que ocurría en el ámbito político, sino del día a día de los ciudadanos.² En el caso del "Monument barceloní", podemos decir que se convierte también en un registro del espacio público, un inventario de los elementos que lo configuran y de sus usos propagandísticos, memorísticos o, incluso, coercitivos.

L'entrada a un bosc (La entrada a un bosque), la segunda exposición del ciclo *Digues, cosa. Joan Brossa i els poemes objecte* (Di, cosa. Joan Brossa y sus poemas objeto), toma como punto de partida dos poemas objeto que Brossa proyectó como homenajes, aunque, pese a su naturaleza conmemorativa, podríamos clasificarlos como contramonumentos. En primer lugar, porque se alejan de la grandilocuencia narrativa y formal de los monumentos convencionales y, en segundo lugar, porque contribuyen a la restauración de la memoria de las víctimas más que a la celebración de los vencedores. Para subrayar esta inversión, la exposición pone en diálogo trabajos escultóricos, fotográficos y sonoros de artistas que, al abordar la noción de recuerdo, permanencia y ausencia, rehúyen la épica y el formalismo monolítico.

Si a menudo los monumentos se proyectan como suturas de un relato oficial que se hace y se deshace, pero que se pretende permanente, los trabajos reunidos en *L'entrada a un bosc* señalan los excesos y las omisiones de este relato. Así, cuestiones como el antibelicismo o la memoria se convierten en estructurales; sin embargo, muchas piezas presentan motivos anatómicos, orgánicos y vegetales. Al hacer presentes los cuerpos, las flores, el bosque o los fluidos corporales, la exposición invoca una

1 Joan Brossa, "Monument barceloní" en *Calcomanies*. Barcelona: Alta Fulla, 1985, p. 147.
2 Glòria Bordons, "Introducció" en *Joan Brossa. Poesia Completa. Volum III - 1971-1976*, Glòria Bordons (ed.). Barcelona: Univers, 2023, p. 20.

vitalidad tenaz y, al mismo tiempo, hace de estas representaciones una manifestación de vulnerabilidad y un signo de resistencia pasiva.

El espacio central de la exposición lo ocupan *Esqueleto*, u *Homenaje a Miguel Hernández*, 1988-1991, y *El nudo*, 1968 (1990), dos poemas objeto en los que Joan Brossa representa el cuerpo de modo esquemático. Si en el primero establece una analogía anatómica entre el armazón de una silla y una estructura ósea, en el segundo, un vestido floreado, extendido y anudado a la altura del vientre, hace alusión a una manifestación psicosomática: “tener un nudo en el estómago”. En la estatuaría clásica, las representaciones sedentes y yacentes se vinculan a la idea del “buen reposo”, y de ahí que se localicen principalmente en cenotafios y monumentos de carácter funerario. Sin embargo, es en el *Poema objeto* (1984) donde el culto y la liturgia se referencian de forma más directa: una salpicadura de confeti sobre un reclinatorio convoca dos fenómenos opuestos, la fruición carnavalesca y la sumisión devota.

Siguiendo los preceptos del ensamblaje, Ruoxi Jin pone de relieve la capacidad de agencia de objetos encontrados, en apariencia delicados, pero potencialmente amenazantes. Como si se tratara de hechizos, los títulos son los encargados de dotar de intencionalidad narrativa a estos objetos; así sucede con la pieza *It was through a mole that the archaeologist proved the Buddhist had reincarnated as a Catholic. The scientist posed the question of whether the Catholic could reincarnate again after his disappearance* (Gracias a un lunar, el arqueólogo demostró que el budista se había reencarnado como católico. El científico se planteó si el católico podría reencarnarse de nuevo después de su desaparición), 2023. En este caso, la muerte, uno de los temas presentes de forma recurrente en el trabajo de Jin, orienta la interpretación del objeto como entidad permeable y sin una identidad fija.

Si las referencias al cuerpo son comunes en gran parte de las piezas de la exposición, es porque las nociones de presencia y ausencia son coyunturales al acto de remembranza. El artista Jason Dodge apuntaba, en relación con su obra *Shoes made for someone with three feet by a master shoemaker in Berlin* (Zapatos fabricados en Berlín por un maestro zapatero para alguien con tres pies), 2015, que su intención era incitar preguntas en torno a la posible existencia del propietario de estos zapatos que, al estar dispuestos casualmente en el suelo, parecerían indicarnos que acaba de descalzarse. Al describir las condiciones de producción del objeto, Dodge hace de su fabricación un ritual de restitución y, al mismo tiempo, crea la proyección mental de un sujeto ausente. Esta ausencia es para Dodge un material de trabajo más que completa la pieza y condiciona, en gran medida, nuestra percepción de lo aparentemente anodino.

La artista canadiense Liz Magor afirma en un texto que trabaja “bajo la convicción de que los objetos inanimados se convierten en sujetos humanos al instigar un afecto, cuando nos amenazan, nos gustan, nos ayudan o nos perjudican. En el taller puedo reordenar la relación entre las cosas para aumentar su poder, o bien hacer ajustes para restaurar su importancia agotada. Siempre asumo que el material es cooperativo, y que el proceso es la forma de llegar y entender la inteligencia latente de las cosas”.³ En *Closed* (Cerrado), 2018, Magor da continuidad a una serie de trabajos realizados con elementos textiles recuperados, como ropa de segunda mano o mantas. En estas piezas, Magor zurce agujeros, repara desperfectos y embellece manchas y otras marcas de uso que otorgan al tejido su carácter de objeto historiado.

Si prestamos atención a los materiales que el artista Bruno Pélassy utilizó en la creación de sus esculturas, estos parecen más propios de las artes suntuarias que de una práctica en la que a menudo aparecen objetos recuperados. La madreperla, el terciopelo, el armiño o el cristal se entrelazan para recrear la magnificencia de las reliquias; a la vez evocan el decadentismo finisecular con un toque de humor y subversión *camp*. El guante blanco constituye un símbolo de pureza asociado históricamente a ciertos ámbitos de distinción social. En cambio, en el mundo de la magia y la prestidigitación, este complemento sirve para acentuar los movimientos de las manos o, en un contexto artístico, para acreditar destreza y rigor en la manipulación de objetos valiosos y documentos sensibles. Sin embargo, predominantemente, el uso de los guantes se asocia al ámbito sanitario y clínico. La enfermedad marcó la trayectoria artística y vital de Pélassy que murió de sida a los treinta y seis años.

3 Liz Magor, “Statement for The Capilano Review” en *Liz Magor: Subject to Change. Writings and Interviews*. Montreal: Concordia University Press, 2022. p. 290.

Quizá por eso, hay quien ha identificado en la vivacidad y el gesto sublimado de sus guantes la manifestación de una revuelta: “Con la obra de Pélassy, hay que prestar mucha atención, porque lo que parece muerto podría estar simplemente dormido, o sometido a una especie de hipnosis”.⁴

El guante es también una imagen simbólica notablemente utilizada por Federico García Lorca en su obra poética y dramática. Por ejemplo, en *El público*, los guantes son los encargados de señalar el final de la función con “una lluvia lenta de guantes blancos, rígidos y espaciados” que llenan poco a poco el escenario. Si con *Esqueleto* Brossa rendía homenaje a Miguel Hernández, en el esbozo del poema objeto —aparentemente— titulado *Elegía del silencio*, Brossa rinde homenaje al poeta granadino asesinado por el bando nacional en 1936. El dibujo describe una veleta apoyada sobre una peana que parece hacer referencia a la opresiva quietud y la pérdida de orientación que sugiere el poema homónimo de Lorca.⁵ Con motivo de la exposición, el monumento, que nunca se llegó a realizar, ha sido construido siguiendo el esbozo de Brossa.

Julia Spínola describe las piezas que conforman la serie *Zuhur* (‘flores’, en árabe), como “nudos de información”. Al organizar concéntricamente el volumen de las esculturas, la artista describe un nodo o cruce en el que confluyen las fuerzas que otorgan a la escultura su posición de encaje. Construidas imbricando objetos sencillos —un cuenco, una pelota, un recorte de acetato—, estas adquieren singularidad en la iteración de un mismo procedimiento: a) una esfera se acopla a un recipiente semiesférico, b) al mismo tiempo atraviesa un plano irregular, c) este plano hace que el aire que contiene se acumule en su parte superior. Al revelar una calidad turgente, la concatenación de materiales conduce a una experiencia visual en la que confluyen la iconografía *mainstream*, motivos decorativos impresos o restos textuales adheridos a la superficie de los objetos, como su precio de venta. Spínola atribuye a estos grafismos la cualidad de signo e indicio: describen el marco geográfico y temporal de su producción y circulación.

El trabajo de la fotógrafa Annette Frick es reconocido por sus retratos, que documentan las subculturas de Berlín. Situados al margen de las convenciones, los sujetos de Frick plantan cara a la normatividad y construyen un relato de la vida urbana que es un canto a la fruición y la disidencia. Frick es a la vez la autora de una serie de trabajos en los que pone en práctica técnicas fotográficas no convencionales. Es el caso de la serie fotográfica y el vídeo titulados *Cosmic elements*, o *Secret secretions* (Elementos cósmicos, o secreciones secretas), 2002-2025, que Frick realizó con la técnica del fotograma —o fotografía sin cámara— y en los que aparecen representados flores y esperma. Al apropiarse de una técnica ampliamente explorada por los movimientos de vanguardia, Frick subvierte los arquetipos de género que tradicionalmente han regido la representación del cuerpo. Así, al hacer del semen el objeto fotografiado, Frick propone una inversión de la fetichización del cuerpo femenino a lo largo de la historia del arte.

La voz humana se vuelve presente en la exposición con las alocuciones de Tomaso Binga, pseudónimo de Bianca Pucciarelli Menna, de los poemas titulados *Natura morta* (Naturaleza muerta), 1978, y *Dimmi qualcosa* (Dime algo), 1982. En el primer poema, Binga emplea la anadiplosis para encadenar versos, proclamas, dichos o nombres de ciudad. El miedo, el poder y la dominación generan un *crescendo* que, en suma, refleja la vanidad de la existencia y su transitoriedad. En el segundo poema, Binga repite una y otra vez el mismo lamento: “dimmi qualcosa”. Con cada reanudación, Binga describe en pedazos el cuerpo de la persona a la que dirige la demanda. Así, el ruego es a la vez un rechazo a la incomunicación y un llamamiento al encuentro placentero.

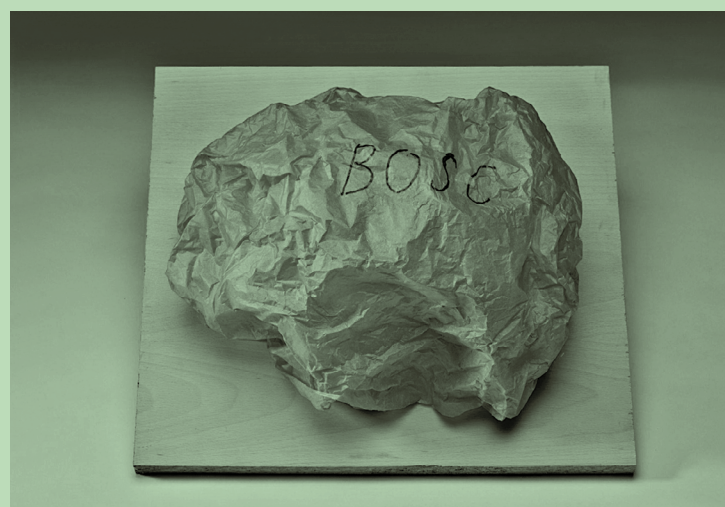
Esther Ferrer explicaba en una entrevista que la idea inicial de la serie *Juguetes educativos* apareció a finales de los años sesenta mientras asistía a un festival en un pueblo del País Vasco. Allí alguien colgó una *ikurriña* en una plaza, que provocó la aparición de la Guardia Civil. Ferrer identificó en las pistolas de los policías una representación fálica. Aunque, en ese primer momento, la artista desestimó la idea por

4 Baptiste Pinteaux, “The Pilgrim of Angkor” en *Bruno Pélassy*, Ilaria Bombelli, Florence Bonnefous, Alice Dusapin (eds.). Milán: Mousse Publishing, 2024, p. 23.

5 Federico García Lorca, “Elegía del silencio” en *Libro de poemas*. 1921.

considerarla demasiado obvia, unos años después, durante la primera guerra del Golfo y con George Bush padre en el gobierno, retomó la idea. “Encontré una pistola en una tienda que, cuando disparaba, lanzaba una pancarta que decía *boom*. La llamé *Détournement de la pornographie au service de l’art*”.⁶ Ferrer, que con su trabajo ha mantenido una postura declaradamente feminista, entiende las obras que conforman esta serie como una declaración contra la guerra y la violencia machista. El vídeo de León Ferrari y Ricardo Pons titulado *Casa Blanca* también emplea de un modo subversivo un juguete; en este caso, se trata de una maqueta de la residencia oficial del presidente de los Estados Unidos en aparente proceso de descomposición.

Además del esbozo del monumento a Federico García Lorca, la exposición incorpora un segundo documento. Se trata de una fotografía que, reproducida en formato póster, se distribuye gratuitamente en varios espacios de la ciudad. El autor de la fotografía es Paco Freixa, y la realizó en 1988 con motivo de la inauguración en el Poble Vell de Corbera d’Ebre de la *Bota*, un monumento que Brossa dedicó a los brigadistas internacionales. La particularidad de la imagen radica en que Freixa obvia deliberadamente el monumento, que queda fuera del encuadre. Capta, en cambio, a los vecinos del pueblo reunidos a su alrededor, en un momento de exaltación. De este modo, la *Bota*, en tanto que monumento y objeto, se convierte en un símbolo de reparación colectiva.



Joan Brossa. Poema objecte, 1969

Coincidiendo con la inauguración de la exposición, el 25 de abril de 2026, la el Centre de les Arts Lliures de la Fundació Joan Brossa acogió una proyección del vídeo de Annette Frick *Cosmic elements*, o *Secret secretions*, 2002-2003, y un recital del poeta German Chocero.

En el marco del ciclo *Digues, cosa. Joan Brossa i els poemes objecte* el artista Michael Kleine presenta dos intervenciones en el Museu Frederic Marès de Barcelona. La propuesta, titulada *Espai 13 Sala 14 Cripta*, es fruto de la colaboración entre la Fundació Joan Brossa, el Museu Frederic Marès y la Fundació Joan Miró, que acoge en paralelo una muestra individual del artista. *Espai 13 Sala 14 Cripta* se puede visitar en el Espai 13 de la Fundació Miró y en el Museu Frederic Marès entre el 21 de abril y el 5 de julio de 2026.

⁶ Esther Ferrer, Laurence Rassel, Mar Villaespesa, “Todas las variaciones son válidas, incluida esta” en Esther Ferrer: *Todas las variaciones son válidas, incluida esta*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017, p. 62.

FOR YEARS AND YEARS, THE FORESTS.
LIFE IN THE FORESTS.
IN THE FOREGROUND, THE ENTRANCE TO A FOREST.
SOMEONE SLEEPS BENEATH A TREE.

JOAN BROSSA, *EL BOSC* (THE FOREST)
Em va fer Joan Brossa (I Was Made by Joan Brossa), 1950

Among the many forms of public commemoration, the installation of plaques and memorial tablets stands out for its discretion. Cut in stone, cast in metal or fired in ceramic, plaques are the least monumental of monuments – and perhaps for that very reason, absorbed as they are into façades, squares and streets without altering their appearance, we live alongside them unthinkingly and without paying them much attention.

Plaques almost always carry a text: their purpose is to inform. What appears in writing – dates, names and events – restores past uses to buildings and conjures improbable scenes in landscapes: where no material traces remain, words take their place. This is what happens with the homes of notable figures and, more broadly, in places where something significant occurred. With just a few words, a plaque endows a public space with meaning and, when read, weaves the memory of that place into the fabric of everyday life. Yet when it comes to memory – and just as with statues – there is nothing neutral about the installation or removal of plaques: both serve a particular agenda.

When Joan Brossa included the poem “Monument barceloní” (Barcelona Monument) in his collection *Calcomanies* [Decals], he did so precisely to allow us to read the transcription of one among many texts chiselled onto commemorative plaques.¹ The plaque had been installed in 1941 in what is now the Plaça de Maria Cristina in Barcelona, recording the death in combat of a group of pilots from the Condor Legion who had fought on the Francoist side during the Spanish Civil War. By transcribing the text and bringing it onto the page, Brossa dissects the monument as though it were a specimen prepared for examination and offers it up for study. This “textual recovery” reflects his interest in allowing reality to enter the poem – though against the grain. The poem performs a forensic function: it lends credibility to what might at first seem fictional and becomes a reflection not only of the political sphere but of the daily lives of ordinary citizens.² In the case of “Monument barceloní”, it also becomes a record of public space – an inventory of the elements that shape it and of their propagandistic, commemorative or even coercive uses.

L’entrada a un bosc [The Entrance to a Forest], the second exhibition in the series *Digues, cosa. Joan Brossa i els poemes objecte* [Say, Thing. Joan Brossa and His Object Poems], takes as its starting point two object poems that Brossa conceived as acts of homage – though, despite their commemorative nature, they might equally be described as counter-monuments. Firstly, because they move away from the narrative and formal grandiloquence of conventional monuments, and secondly, because they contribute to restoring the memory of victims rather than celebrating victors. To underscore this inversion, the exhibition brings together sculptural, photographic and sound works by artists who, in addressing the notions of remembrance, permanence and absence, eschew the epic and monolithic formalism.

If monuments are often conceived as sutures in an official narrative – one that is made and remade yet claims permanence – the works gathered in *L’entrada a un bosc* expose the excesses and omissions of that narrative. Questions of pacifism and memory become structural concerns, yet many of the works present anatomical, organic and vegetal motifs. By bringing bodies, flowers, forests and bodily fluids into the frame, the exhibition invokes a tenacious vitality whilst at the same time making of these representations a sign of vulnerability and of passive resistance.

¹ Joan Brossa, “Monument barceloní” in *Calcomanies*. Barcelona: Alta Fulla, 1985, p. 147.

² Glòria Bordons, “Introducció” in *Joan Brossa. Poesia Completa. Volum III - 1971-1976*, Glòria Bordons (ed.), Barcelona: Univers, 2023, p. 20.

The central space of the exhibition is occupied by *Esquelet* [Skeleton], or *Homenatge a Miguel Hernández* [Homage to Miguel Hernández], 1988-1991, and *El nus* [The Knot], 1968 (1990) – two object poems in which Joan Brossa represents the body in schematic form. In the first, he draws an anatomical analogy between the frame of a chair and a skeletal structure; in the second, a floral dress, spread out and knotted at the waist, alludes to a psychosomatic experience: “having a knot in one’s stomach”. In classical statuary, seated and recumbent effigies are linked to the idea of “peaceful repose” – hence their prevalence in cenotaphs and funerary monuments. It is in *Poema objecte* [Object Poem], 1984, however, that devotional ritual is most directly referenced: a scattering of confetti on a prie-dieu brings two opposing phenomena face to face – carnivalesque exuberance and devout submission.

Working within the tradition of assemblage, Ruoxi Jin highlights the capacity for agency in found objects that appear delicate yet are potentially threatening. Like spells, the titles are what invest these objects with narrative intentionality – as in *It was through a mole that the archaeologist proved the Buddhist had reincarnated as a Catholic. The scientist posed the question of whether the Catholic could reincarnate again after his disappearance*, 2023. Here, death – one of the recurring themes in Jin’s practice – guides the interpretation of the object as a permeable entity without a fixed identity.

If references to the body run through so many of the works in the exhibition, it is because presence and absence are intrinsic to the act of remembrance. The artist Jason Dodge noted, in relation to his work *Shoes made for someone with three feet by a master shoemaker in Berlin*, 2015, that his intention was to prompt questions about the possible existence of the owner of these shoes which, casually placed on the floor, seem to suggest that someone has just taken them off. By describing how the object was made, Dodge turns its fabrication into a ritual of restitution whilst evoking the presence of an absent subject. For Dodge, this absence is a material in its own right – one that completes the work and largely shapes our perception of the apparently unremarkable.

The Canadian artist Liz Magor has written that she works “with the understanding that inanimate objects constitute human subjects by instigating affect, as they proceed to threaten, please, facilitate, or damage us. In the studio I might rearrange the relationship between things in order to increase their power, or I make adjustments to restore their depleted importance. I always assume that material is co-operative, and process is the way to reach and understand the latent intelligence of things.”³ In *Closed*, 2018, Magor continues a series of works made with reclaimed textile elements – second-hand clothing and blankets among them. In these pieces, she darns holes, repairs damage and embellishes stains and other marks of use that lend the fabric its character as a storied object.

If we look closely at the materials the artist Bruno Pélassy used in his sculptures, they seem more at home in the sumptuary arts than in a practice that so often draws on found objects. Mother-of-pearl, velvet, ermine and crystal are woven together to evoke the magnificence of reliquaries, whilst conjuring fin-de-siècle decadentism with a touch of humour and camp subversion. The white glove is a symbol of purity historically associated with certain spheres of social distinction. In the world of magic and sleight of hand, it serves to accentuate the movements of the hands – or, in an artistic context, to signal precision and care in the handling of precious objects or sensitive documents. More broadly, however, gloves are associated with the clinical and medical sphere. Illness marked Pélassy’s life and work until his death at just thirty-six from AIDS. Perhaps for this reason, some have seen in the vivacity and sublimated gesture of his gloves the expression of a revolt: “with Pélassy’s work, one has to pay close attention, because what seems dead might just be asleep, or mesmerized.”⁴

The glove is also a potent symbolic image in the poetry and drama of Federico García Lorca. For example, in *El público* [The Audience], gloves signal the end of the performance through “a slow rain of white gloves, rigid and evenly spaced” that

gradually fill the stage. Just as *Esquelet* was Brossa’s homage to Miguel Hernández, the sketch for the object poem – apparently titled *Elegía del silencio* [Elegy of Silence] – pays tribute to the Granada-born poet murdered by the Nationalist forces in 1936. The drawing depicts a weather vane on a plinth, evoking the oppressive stillness and loss of bearings suggested by Lorca’s poem of the same name.⁵ For this exhibition, the monument – never previously realised – has been constructed following Brossa’s sketch.

Julia Spínola describes the works in the series *Zuhur* (Arabic for “flowers”) as “knots of information”. By organising the volume of the sculptures concentrically, the artist describes a node or junction at which the forces that give each sculpture its interlocking position converge. Built by layering simple objects – a bowl, a ball, a cut piece of acetate – they acquire their singularity through the repetition of a single procedure: a) a sphere is fitted to a hemispherical container; b) it simultaneously passes through an irregular plane; c) this plane causes the air inside to accumulate at the top. As this turgid quality emerges, the layering of materials produces a visual experience in which mainstream iconography, printed decorative motifs and textual fragments adhered to the surface of the objects – such as their retail price – all come together. Spínola attributes to these graphic elements the quality of sign: they describe the geographical and temporal context in which the objects were produced and circulated.

The work of photographer Annette Frick is known for portraits documenting the subcultures of Berlin. On the margins of social convention, Frick’s subjects confront normativity and weave a narrative of urban life that is a celebration of pleasure and dissidence. Frick has also produced a body of work in which she employs unconventional photographic techniques – among them the photographic series and video *Cosmic Elements*, or *Secret Secretions*, 2002-2025, made using the photogram technique – photography without a camera – in which flowers and sperm appear. By appropriating a technique widely explored by the avant-garde, Frick subverts the gender archetypes that have traditionally governed the representation of the body. In making semen the photographed subject, she proposes an inversion of the fetishisation of the female body throughout art history.

The human voice enters the exhibition through Tomaso Binga – the pseudonym of Bianca Pucciarelli Menna – and her readings of the poems *Natura morta* [Still Life], 1978, and *Dimmi qualcosa* [Tell Me Something], 1982. In the first, Binga uses anadiplosis to chain together verses, proclamations, sayings and place names. Fear, power and domination build to a crescendo that reflects, in sum, the vanity of existence and its transience. In the second, Binga repeats the same lament over and over: “dimmi qualcosa”. With each repetition, she pieces together the body of the person to whom the appeal is directed. The entreaty is at once a refusal of silence and a call to pleasurable encounter.

Esther Ferrer recalled in an interview that the idea for the series *Juguets educativos* [Educational Toys] first came to her in the late 1960s whilst attending a festival in a village in the Basque Country. Someone hung an *ikurriña* [the Basque flag] in the square, which brought the Civil Guard running. Ferrer saw in the officers’ guns a phallic representation. She initially dismissed the idea as too obvious but returned to it some years later during the first Gulf War, with George Bush Senior in office. “I found a gun in a shop that, when fired, launched a banner saying ‘boom’. I called it *Détournement de la pornographie au service de l’art*.”⁶ Ferrer, whose work has always taken an openly feminist stance, understands the works in this series as a statement against war and gender-based violence. The video by León Ferrari and Ricardo Pons titled the *Casa Blanca* [White House] also puts a toy to subversive use – in this case, a model of the official residence of the President of the United States, shown in what appears to be a state of decomposition.

Alongside the sketch for the monument to Federico García Lorca, the exhibition includes a second document: a photograph reproduced as a poster and distributed free of charge at various locations across the city. Taken by Paco Freixa in

3 Liz Magor, “Statement for The Capilano Review” in *Liz Magor: Subject to Change. Writings and Interviews*. Montreal: Concordia University Press, 2022. p. 290.

4 Baptiste Pinteaux, “The Pilgrim of Angkor” in *Bruno Pélassy*, Ilaria Bombelli, Florence Bonnefous, Alice Dusapin (eds.), Milan: Mousse Publishing, 2024, p. 23.

5 Federico García Lorca, “Elegía del silencio” in *Libro de poemas*, 1921.

6 Esther Ferrer, Laurence Rassel and Mar Villaespesa, “Todas las variaciones son válidas, incluida esta” in *Esther Ferrer: Todas las variaciones son válidas, incluida esta*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017, p. 62.

1988 to mark the inauguration of *Bota* [Boot] in the Poble Vell de Corbera d'Ebre – a monument Brossa dedicated to the International Brigades – the image is distinctive for the fact that Freixa deliberately excludes the monument itself, leaving it outside the frame. Instead, he captures the villagers gathered around it at a moment of collective elation. In this way, *Bota*, as both monument and object, becomes a symbol of collective reparation.



Paco Freixa, acte commemoratiu de la Batalla de l'Ebre i col·locació de la *Bota* de Joan Brossa
El Trull: fotografia i cultura. Núm. 2 (estiu 1995)
 Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació
 Fons Joan Brossa. Dipòsit Fundació Joan Brossa

To coincide with the opening of the exhibition on 25 April 2026, the the Centre de les Arts Lliures of Fundació Joan Brossa hosted a screening of Annette Frick's video *Cosmic Elements*, or *Secret Secretions*, 2002–2003, and a poetry reading by German Chocero.

As part of the series *Digues, cosa. Joan Brossa i els poemes objecte*, the artist Michael Kleine presents two interventions at the Museu Frederic Marès in Barcelona. The project, titled *Espai 13 Sala 14 Cripta*, is the result of a collaboration between the Fundació Joan Brossa, the Museu Frederic Marès and the Fundació Joan Miró, which is simultaneously hosting a solo exhibition by the artist. *Espai 13 Room 14 Crypt* can be visited in Espai 13 at the Fundació Miró and at the Museu Frederic Marès from 21 April to 5 July 2026.

L'ENTRADA A UN BOSC/LA ENTRADA
 A UN BOSQUE / THE ENTRANCE
 TO A FOREST

DIGUES, COSA. JOAN BROSSA I ELS
 POEMES OBJECTE / DI, COSA. JOAN
 BROSSA I LOS POEMAS OBJETO /
 SAY, THING. JOAN BROSSA AND
 THE OBJECT POEMS

Joan Brossa, Tomaso Binga, Jason Dodge,
 León Ferrari i Ricardo Pons, Esther Ferrer,
 Annette Frick, Ruoxi Jin, Liz Magor,
 Bruno Pélassy, Julia Spinola

a cura de / comisariado por / curated by
 Marc Navarro

25.4.2026 – 11.10.2026

Agraïments / Agradecimientos /
 Acknowledgements: Àngels Barcelona,
 Archivio Tomaso Binga, Air de Paris, CED –
 Centre d'Estudis i Documentació (MACBA),
 CELS – Centro de Estudios Legales y Sociales,
 Centre d'édition contemporaine Genève,
 ChertLüdde Berlin, Família Pélassy,
 Galería Ehrhardt Flórez, MACBA – Museu
 d'Art Contemporani de Barcelona, MAMT –
 Museu D'Art Modern de la Diputació
 de Tarragona, Galerie Marcelle Alix
 i les artistes/y a las artistas/and the artists.

FUNDACIÓ JOAN BROSSA
 CENTRE DE LES
 ARTS LLIURES