

Escultura, text, *performance*, dibuix, cos; cos, text, *performance*, dibuix, escultura són els mitjans que fa servir Elena Aitzkoa Reinoso (Apodaka, Àlaba, 1984) per desplegar un univers propi, un paisatge ple d'històries, persones i moments. Una vida que es comparteix a través de materials, en molts casos trobats, que fan referència a la natura i que ens transporten a llocs on la sensibilitat es barreja amb la màgia, i genera espais en els quals encara es pot deixar volar la imaginació. Llicenciada en belles arts per la Universitat del País Basc, la seva pràctica transita els terrenys de la pintura, el dibuix, l'escriptura, la realització de pel·lícules i, sobretot, l'escultura, com l'element que aglutina molts dels processos en els quals s'embarca com a artista, al mateix temps que roman com a camp d'experimentació. Va començar a exposar el 2004 i entre els seus darrers projectes destaquen l'exposició «Zarza Corazón» (2019), al Museu Patio Herreriano de Valladolid; el vinil de poemes i xiulets *Paraíso terrenal* (2019); la pel·lícula *Nuestro amor nació en la Edad Media* (2018), i el cicle de *performances* *Headscarfs close to the ground*, en el marc de l'OsloPilot (2016).

Los agujeros y la presión atmosférica son demasiado viejas

Esculturas cuerpo solidario. Paisaje cuerpo antiguo. Desechos que se traman reclamando su brillo.

Circunvalaciones, concavidades, aros y esfera. Enredo, rosal, flor estampada en un pañuelo. El mismo pañuelo anudado que hace de borde al sudor. Regazo que se ensaya en diferentes modos. Lleno, vacío.

Preñez, explosión, diseminación, polvo, estrellas. Cuerpos nuevos de materia vieja se hacen eco unos a otros y en la intercepción del mensaje nace un poema. La poesía quiere desprenderse de la materia, pero es la materia misma: anudada, labrada, modelada, mojada, caída, rota.

La belleza no puede separarse de sí misma, prueba nuevas formas, gira, se retuerce.

Aquí están las mismas piedras, con la misma luz moviendo aire.

Elena Aitzkoa

El grup d'escultures *Los agujeros y la presión atmosférica son demasiado viejas* (2018) ens endinsa en una pràctica artística que parteix d'allò proper, de les persones, els llocs, les sensacions que l'envolten i les converses que l'alimenten: Apodaka, els meandres del riu, el fang, les fulles, el Mikel, tornar a casa, veure sortir el sol, la pluja, l'olor d'humitat i on els materials s'entrellacen, tenyeixen, transformen com si fossin paraules que es relacionen construint poesies visuals, paisatges, on, si estem atentes, ens podríem trobar l'Elena mateixa, sentir el riu o escoltar cantar un ocell. Perquè les escultures que conformen aquesta instal·lació són éssers únics, al mateix temps que formen part d'un col·lectiu, una mena d'idiomàtic en la qual cada element existeix per si mateix i en relació amb el tot. Estem davant d'un dels múltiples paisatges possibles, perquè en el procés de treball d'Elena Aitzkoa l'espai per a la transformació i l'error hi són sempre presents. Escultures que es converteixen en d'altres, cossos que es relacionen i ocupen l'espai, a manera de paisatge personal i col·lectiu. **SG**

ELENA AITZKOA

LAGO-REMOLINO, 2018

Tela, guix, pigment en pols,
oli, pedres, tassa amb
impressió fotogràfica
44 x 47 x 39 cm

CISNE, 2018

Tela, guix, mocadors,
flors de milfulles seques,
oli i pigment en pols
70 x 75 x 55 cm

PREÑADA, 2018

Ciment, guix, tela,
fang sense coure, pigment
en pols i oli
43 x 34 x 37 cm

PÁJARO MÉDULA, 2018

Tela, guix, pigment
en pols, oli, fusta
84 x 50 x 85 cm

JARRO Y ROSAL, 2018

Tela, guix, pigment
en pols, fang sense coure,
fusta i mocadors
70 x 42 x 40 cm

Totes les obres són
cortesia de l'artista

El treball de Mar Arza (Castelló de la Plana, 1976), a mig camí entre la poesia visual i l'acurada operació manual de l'orfebre, se centra en la materialitat de la paraula, en la distància entre el significat i els seus possibles significats, en l'alteració de textos originals que tenien atrapats els mots en la linealitat del seu discurs, i en la poètica, i en la política també, que contenen els gestos de/constructius amb els quals explora les possibilitats d'enunciació que li ofereixen el llenguatge i l'escultura textual.

«Una construcció harto sencilla, bordeada de la misma materia» és una de les frases que l'artista reescrigué mitjançant el buidatge d'una de les pàgines que componen *Armario de aristas* (2021), un homenatge a Jorge Oteiza i a les seves reflexions teòriques al voltant de l'espai desocupat i del buit en la creació d'escultures. L'armari d'Arza recrea les maneres de fer del laboratori experimental de l'escultor basc, on la frescor del petit format i la senzillesa dels materials permeten jugar, més que no pas analitzar, amb una infinitat de plantejaments potencials, al voltant d'una mateixa hipòtesi: la relació entre allò buit i allò ple, i les qualitats arquitectòniques que el fet escultòric assoleix quan el primer s'imposa sobre el segon, atès que és precisament l'habitabilitat d'aquest buit allò que dona sentit a la construcció arquitectònica. Si el text ocupa espacialment les pàgines dels llibres i les omple de contingut, els marges n'esdevenen el buit, físic i metafòric. Un seguit de sentències aïllades i recompostes sobresurten o s'enlairen per sobre de l'estructura despulada dels marges de les pàgines en què intervé. El resultat es presenta com una col·lecció d'assaigs que deixen al descobert el procés creatiu. Disposades endreçadament dins d'una vitrina, les pàgines intervingudes esdevenen un mena d'inventari, o més aviat un alfabet que convida a continuar desenvolupant, alhora que desarticulant, el seu llenguatge sense parar.

De la recerca sobre el buit d'Oteiza a la revolta de la pàgina en blanc de Stéphane Mallarmé, els projectes que Mar Arza presenta a la Biennial oscil·len entre l'experimentació escultòrica i la poesia experimental. *Comme on menace** (2020) planteja una relació directa entre l'interès manifest de l'artista per la paraula escrita, la seva reivindicació de la llengua materna i els vincles d'aquesta amb la tradició feminista. El títol del treball remet al poema «Un coup de dés» ('Un llançament de daus') de Mallarmé, en què les paraules es revolten i s'expandeixen més enllà de la caixa textual, amb la pretensió d'escapar de l'espai comú del text poètic. Emulant el gest del poeta francès, i mitjançant el procés de creació artesanal del paper i la tècnica de la filigrana que deixa empremta en els fulls mateixos, Arza crea un díptic en dos temps, durant els quals s'esvaeixen les lletres de la marca d'aigua, per tal que allà on havia escrit «le patriarcat» es llegeixi ara, amb tipografia dispersa, «ataca», i que sigui el concepte mateix el que desvetlli l'amenaça que ancestralment conté implícita. **CD**

ARMARIO DE ARISTAS (TRÍADA), 2021

Textos retallats sobre prestatgeria-vitrina de DM
240 × 220 × 27 cm
(tres mòduls de 80 cm/u)
Cortesia Galeria RocíoSantaCruz, Barcelona

COMME ON MENACE*, 2020

Edició de paper artesanal de cotó i lli, i marca d'aigua soluble en dos temps
Díptic. 39,5 × 29,5 cm/u
Cortesia Galeria RocíoSantaCruz, Barcelona

Maddi Barber Gutiérrez (Lakabe, 1988) és cineasta i actualment realitza un doctorat en el programa d'Estudis Feministes i de Gènere de la Universitat del País Basc, en el Departament d'Antropologia. En les seves pel·lícules, desenvolupa el treball d'investigació a través d'un llenguatge cinematogràfic únic, que s'articula entorn dels aspectes polítics i col·lectius que configuren el territori on viu, i que estan molt marcats per la recerca d'altres mons possibles. Llicenciada en comunicació audiovisual per la Universitat del País Basc, va fer un màster en antropologia visual a The Granada Centre de la Universitat de Manchester. El 2015 va ser convidada a participar en el programa Zinergentziak #15, impulsat per Territorios y Fronteras i el festival Zinebi de Bilbao, on va codirigir la pel·lícula col·lectiva *Distantziak*, que suposà el seu inici com a realitzadora.

El 2018 va dur a terme el curtmetratge *Yours truly*, amb Christopher Murray i Charlotte Hoskins, que segueix el camí recorregut per les peces taxidèrmiques incorporades a la col·lecció del Museu de Manchester durant els segles XIX i XX, i revela les seves històries a través de la correspondència entre els directors del museu, els membres de les expedicions i els integrants de la noblesa britànica. Els objectes taxidèrmics es converteixen en recordatoris incòmodes de procediments científics i colonials amb els quals es pretenia capturar, ordenar i controlar la vida dels éssers vius.

El 2019, Barber fou guardonada amb la beca del Proyecto X FILMS, en el marc del Festival Punto de Vista de Pamplona, una beca de producció fílmica que implica treballar al territori de Navarra, cosa que Maddi ja havia fet en les seves pel·lícules anteriors i que pren forma amb *Gorria* (2020), rodada a Lakabe (Navarra), el seu lloc de naixement. Aquesta pel·lícula continua amb el seu treball entorn de les relacions entre les diverses espècies i la connexió amb el món rural. *Gorria* és fruit de la convivència durant alguns mesos amb unes ramaderes de la muntanya prepirinenca, un reflex de la vida al camp, les relacions de respecte i agraïment cap als animals, al mateix temps que ens acosta als dubtes i a les contradiccions que comporta una relació conscient amb la natura, amb la nostra alimentació. Una pel·lícula en

la qual la proximitat a la mort, amb la matança del xai, es compensa amb la bellesa gairebé onírica de la convivència entre les diferents espècies (humanes i no humanes), les cures diàries, el munyiment, l'alimentació, on la interdependència entre els éssers que habiten aquesta quotidianitat és palpable i necessària.

Gorria significa 'vermell' en eusquera. El vermell de la sang, però també de la terra, és un color proper a les tasques de la terra, un terme que, en paraules de la pròpia Maddi, «s'utilitza no només per a referir-se al com, sinó que també compleix la seva funció com a adjectiu per parlar de quelcom viu, encarnissat, dur, aspre, intens, profund, extrem», com ho és la pel·lícula i les preguntes que ens planteja el treball de Maddi Barber: com ens relacionem amb el nostre entorn, amb el passat, amb altres espècies?, com podem construir una altra realitat en la qual les relacions siguin més justes i respectuoses, on la humanitat no s'imposi sobre allò natural, i com, fent-ho, podem tenir cura de la naturalesa? Preguntes difícils però pertinents i en les quals el treball de Maddi Barber ens acompanya, des d'una perspectiva ecofeminista, a la recerca de respostes. **SG**

*Text d'introducció a la presentació de Maddi Barber dins el cicle Visiones Contemporáneas en el DA2 Artium 2002, febrer-maig, 2021.

GORRIA (ROJO), 2020

22'
16 mm digital transfer
Proyecto X FILMS Festival
Punt de vista cortesia de l'artista

YOURS TRULY, 2018

Dirigit amb Christopher Murray
i Charlotte Hoskins
15'
Cortesia de l'artista

Els treballs artístics de Luz Broto (Barcelona, 1982) parteixen de l'observació dels condicions, els protocols, les constriccions i les normatives que, siguin de tipus arquitectònic, legal o organitzatiu, regulen un espai o un context i coincideixen en la nostra manera d'estar-hi i de fer-ne ús. Broto s'interessa també per com aquestes regulacions afecten notablement les dinàmiques i les relacions que establim, ja no només amb els espais mateixos, sinó també amb els altres, i per com, tanmateix, aquest efecte regulador i sovint constrictiu és tan fàcilment assimilat i normalitzat que acabem no sent-ne conscients. Les obres de Luz Broto són intervencions que introdueixen en aquests contextos una alteració que, més que oposar-se a tall de confrontació a les normes i les constriccions, intenta subvertir-les subtilment i ens fa prendre consciència de la seva existència. Aquestes operacions requereixen sovint un procés de diàleg i negociació previ i de llarga durada amb diferents agents, atès que acostumen a comportar una alteració dels protocols relatius a la seguretat, l'organització i el funcionament d'un espai. La pràctica de Luz Broto, contextual i propositiva, té moltes vegades un caràcter performatiu i posa atenció en el cos del receptor, en els seus moviments i desplaçaments, així com en el seu rol en l'assimilació de les convencions i les normatives que ens regulen socialment.

Duplicar ordres és un treball que Luz Broto va iniciar el 2015, quan va començar a recol·lectar, tant en espais públics com privats, papers i cartells que tenien alguna ordre escrita a mà. «No tanqueu la porta», «Deixeu lliures les sortides d'emergència», «No mogueu la taula!» o «Empenyeu fort» són només alguns exemples d'una col·lecció de gairebé un centenar d'indicacions manuscrites en idiomes diversos que l'artista ha anat trobant en cases, carrers, institucions, places, galeries, estudis d'artista, etc.; llocs per on ha transitat, espais on ha estudiat, viscut o treballat, tant a l'Estat espanyol com a l'estranger. Cada cop que es troba un rètol d'aquestes característiques, l'artista segueix la mateixa metodologia: primer, fa una fotografia del cartell amb l'ordre manuscrita; després, en realitza manualment una còpia, tan similar a l'original com sigui possible; seguidament, substitueix el rètol «real» pel «fals» cartell fet per ella; finalment, fa una foto d'aquest darrer

en l'emplaçament del cartell original sostret. Broto segueix aquest procediment sense demanar permís i intentant passar desapercebuda.

Les lleis i les normes oficials regulen estructuralment el conjunt de la societat i són emeses des d'organismes governamentals o institucionals més aviat abstractes. Les consignes i prohibicions escrites a mà participen també de la naturalesa impositiva i restrictiva de la llei i la norma reglada, i generalment tenen un emissor anònim o poc explícit, però en canvi, en el seu traç, en la seva grafia única, revelen l'autoria d'un individu, d'algú que, des de l'anonimat, emet una ordre o una prohibició i aspira a fer que aquesta sigui respectada per qualsevol persona que la llegeixi. La naturalesa normativa d'aquests rètols i cartells contrasta notablement amb la informalitat de la seva aparença, i és aquesta ambigüitat, aquesta ambivalència, la que permet a Broto interferir en la dinàmica d'ordre i potencial obediència que aquestes consignes estableixen. El gest de l'artista és subtil i també ambivalent, perquè no aboleix o elimina l'ordre, sinó que la reemplaça per una rèplica que, a efectes funcionals, opera de la mateixa manera que l'original, manant o prohibint quelcom. No obstant això, i fins i tot si el cartell original és substituït exitosament sense que ningú no en percebi el canvi, l'exercici de suplantació desactiva i aboleix en un sentit simbòlic aquella norma primera, i ho fa justament des de dins, des de la seva similitud.

A la Biennial també s'exposa la peça *24 h. Duplicar ordres*, un cronograma que presenta totes les ordres dels cartells endreçades en una franja horària de vint-i-quatre hores. En aquest cronograma, cada ordre apareix dos cops: el primer, en l'hora en què l'artista va trobar el cartell per primera vegada; el segon, en l'hora en què el va substituir per una rèplica. El cronograma funciona com una partitura per ser interpretada. A cada centre d'art on es presenta la peça, les ordres són traduïdes a l'idioma local i una persona de l'equip els posa veu. En el marc de la Biennial, ha estat Roser Sanjuán, responsable de Programes Públics de La Panera, qui ha interpretat aquesta partitura. El 29 de gener de 2022, aquest nou enregistrament s'activarà en l'espai públic de l'entorn de La Panera, en una intervenció sonora de 24 hores de durada. **AL**

LUZ BROTO

DUPLICAR ORDRES,
Treball en curs des de 2015

Col·lecció de cartells trobats.
Dimensions variables.
Cortesia de l'artista

24h. DUPLICAR ORDRES, 2021-2022

Cronograma i intervenció sonora
Impressió sobre cinc fulls de paper

Lucía C. Pino (València, 1977) investiga, a través de l'escultura, les diverses materialitats i les seves possibilitats en instal·lacions que són encadellats. Parteixen del desig d'explorar les esquerdes que hi ha en aquest món distòpic que habitem per resignificar, des d'aquells espais de possibilitat, les estructures de poder que el sostenen. Les seves obres s'han mostrat en exposicions individuals i col·lectives d'àmbit internacional. Ha estat nomenada la millor artista espanyola de 2020 pel DKV Swab, i ha rebut el reconeixement d'ArtsFAD i una beca Osic, el 2019. El seu treball forma part de col·leccions com el MACBA, DKV Arteria, Utopicus Art i olorVISUAL, de la Fundació Ernesto Ventós, i acaba de ser guardonada amb la beca de la Fundació Botín per a la producció d'arts visuals.

El treball de Lucía C. Pino parteix d'allò concret, de materials propers, quotidians, amb els quals estableix una conversa, un diàleg en què, a través de la torsió, la transformació i el modelat, va creant entorns escultòrics, quasi performatius, on la tensió entre la possibilitat i el desig genera un lloc per a la reflexió. En aquesta composició, Lucía C. Pino, a partir de peces ja existents que comparteixen materials i processos de treball, construeix un nou espai escultòric creat específicament per a aquesta exposició, on, a la vegada, s'hi intercalen diferents moments temporals. Per fer-ho, rescata elements del passat, no tan sols peces de la seva trajectòria artística, sinó també referències arqueològiques per portar-les al present i, des d'allí, construir una reflexió sobre un moment futur, en què els cossos mutin, es transformin i generin espais –d'altres que no s'assemblen a res que coneguem, però que ens parlen d'altres mons possibles en el futur. Un treball que ens convida a reflexionar, a partir de materials ja existents i de la seva transformació –a través de la suma, del contacte i de moltes altres accions possibles–, sobre la nostra capacitat per transformar-nos i ocupar l'espai, de convertir-lo en propi i habitar-lo de manera diferent.

En definitiva, un treball escultòric que prové de la immediatesa per conduir-nos a un espai de reflexió política molt

més complex, on no existeixen més opcions, on explorar l'espai per allò possible i que es manifesta a través de recerca contínua de les característiques dels materials amb què treballa. **SG**

Aquesta nova instal·lació parteix de:

BOUND TO DISPEAR II, 2015

Guix, tèxtil i acer
113 × 53 × 58 cm
Cortesia de l'artista

HANGING AT THE GATE OF UR LUV, 2021

Guix, resina, latex, teixit, ferro
Dimensions variables
Cortesia Ana Mas Projects, Barcelona

PLODDING POWER /
PODER ANDAR CON PASO PESADO, 2015

Guix, tèxtil
70 × 29 × 80 cm
Cortesia de l'artista

SALEKA GII, 2018

Guix, tèxtils i metalls
Dimensions variables
Cortesia de l'artista

DO THE PRINT

Do The Print és un projecte editorial, estudi d'impressió, que neix a Barcelona el 2012, de la mà de Patricia Martín i Edgar Prieto, on creen i produeixen petits projectes i edicions de caràcter interdisciplinari. Igual que La Panera, defensen els processos híbrids entre disseny i art, dissenyador i artista, en què conflueixen experiències i propostes, que poden donar molt bons resultats en diferents àmbits –molt sovint en el terreny editorial, com és el seu cas.

Un dels seus objectius precisament és buscar accions híbrides, diàlegs transversals, entre l'editor, l'autor, la publicació i, en el seu cas, també el treball d'impressió, i així crear de manera conjunta i reflexionar sobre els processos d'edició, però també de producció.

Aquest tipus d'edicions ens ofereix noves menes d'expressió i, en conseqüència, nous possibles formats d'exhibició, amb la voluntat de destacar que els espais de creació no només impliquen les disciplines artístiques convencionals. Moltes de les publicacions de Do The Print són el resultat d'accions o en altres ocasions s'activen com una instal·lació o són un *collage* en què els autors mateixos es dilueixen. Les publicacions s'expandeixen per les parets del centre a tall de mapa conceptual del seu treball, però no només les publicacions, sinó també els processos per arribar a aquestes publicacions, materials impresos que al final no han format part de l'edició, o vídeos o àudios que s'han generat durant les accions.

Com en tot el seu procés de treball, en el moment de la producció també hi ha un diàleg entre mètodes manuals, mecànics i digitals. Treballen en el món de l'autoedició utilitzant màquines de fotocopiar o de risografia (sistema d'impressió que sembla fruit de la unió entre la serigrafia i les fotocòpies), tècniques que potser han estat molts cops apartades del mercat per culpa d'una cerca de la «perfecció», però, com ells diuen, amb aquests mitjans intenten *dotar la còpia d'un valor que pot tenir quelcom d'original*. Precisament, cada còpia pot ser diferent de l'anterior i es poden valorar de la mateixa manera que si fossin úniques. La risografia permet un acabat singular, ja que el seu sistema d'impressió fa que siguin freqüents els «desperfectes», que aporten

valor a cada còpia, atès que totes aquestes, malgrat provenir del mateix projecte, són diferents entre si. Això es deu al fet que la superfície de la tinta no sempre és homogènia i que durant el procés d'impressió és habitual que sorgeixin errors de registre.

Com comenten, *el fet mateix d'editar ja es converteix en un espai de creació on explorar, investigar i donar suport a projectes i idees, i poder col·laborar amb altres artistes*.

Un dels objectius del Centre de Documentació de La Panera és donar suport a les edicions d'artista, publicacions especials, ja sigui fent-ne mostres o presentacions, ajudant a la producció, etc., per tal de posar de manifest la importància del llibre, el seu caràcter tàctil, visual, olfactivu, i valorar la gran quantitat de possibilitats que ens ofereix com a suport, tant físic com conceptual.

Igual que en les dues darreres biennals, La Panera també participa en una edició especial. En aquest cas, es tracta de l'activació de la publicació *Prefacio*, que comporta la creació de nous exemplars de l'edició per part dels usuaris que visitin la mostra. **AR**

Edicions diverses

Lettering Sergi Delgado

Molts dels treballs artístics de Fermín Jiménez Landa (Pamplona, 1979) parteixen de l'entorn quotidià i del que és ordinari per introduir-hi una disrupció, sovint a través de l'humor, del joc i d'un marcat sentit poètic. La seva pràctica, hereva del dadaisme, del situacionisme i del moviment *flaneur*, és rica en referents, molt diversa i alhora majoritàriament austera i enginyosa en les formalitzacions que adopta. Moltes de les seves obres són accions que es desenvolupen en l'espai públic i que a vegades requereixen la participació d'agents externs al món de l'art. Al llarg dels anys, Fermín Jiménez Landa ha anat generant un imaginari i un cos de treball del tot singulars i personals, allunyats de les convencions i les tendències artístiques.

El vídeo *Sumatra (todo es imposible)* (2019) ofereix una successió contínua de plans de palmeres en el moment en què s'esfondren i cauen a terra, just després de ser talades. La lentitud i l'elegància dels seus moviments i l'encadenament visual de les seves caigudes donen lloc a una seqüència de gran bellesa, que genera en l'espectador un fort efecte hipnòtic. L'atractiu estètic de les imatges contrasta, però, amb l'aparent nocivitat ecològica del que aquestes ens mostren, que bé podria ser una tala il·legal d'arbres en un entorn natural protegit. D'altra banda, la contundència del títol, la radicalitat amb què aquest enuncia la impossibilitat de qualsevol cosa, ens convida a atorgar a la seqüència un sentit tràgic que depassa el que les imatges documenten estrictament, talment com si aquesta successió de caigudes repetides pogués ser una paràbola de la decadència i l'enfonsament de la nostra civilització. En realitat, però, i en contradicció amb el que les imatges semblen mostrar, el vídeo documenta una intervenció positiva en termes ecològics, ja que aquesta tala en qüestió té com a finalitat eliminar un monocultiu destinat a la producció intensiva d'oli de palma per reforestar la selva amb espècies autòctones. Des del coneixement d'aquest fet, podem entendre *Sumatra* com una reivindicació del valor que la caiguda, la destrucció i l'esfondrament tenen en els processos de canvi i de transformació. Alhora, des d'aquesta perspectiva, el títol se'ns presenta com una provocació i ens insta, tal vegada, a interpretar-lo en sentit contrari al que expressa: potser tot és possible...?

Todos los pájaros de Shakespeare (2020) és un *collage* sobre paper que referencia cada una de les aus mencionades en les obres de William Shakespeare. Els noms dels ocells, endreçats en una llista, s'acompanyen d'imatges fotogràfiques i de dibuixos de procedència diversa que representen les aus. En aquesta obra, l'artista ha triat un motiu de la literatura de Shakespeare que, tot i aparèixer amb certa recurrència, és alhora secundari en el desenvolupament literari de les seves obres. Jiménez Landa dona rellevància a aquest element col·lateral i construeix tot un imaginari *ad hoc*, amb la generació d'unes referències visuals que no estaven en l'obra literària original. *Todos los pájaros de Shakespeare* estableix un vincle entre el llenguatge de la literatura i el de les arts, i fa evident la fricció existent entre el text o la paraula, que per defecte és una abstracció mancada d'imatge, i la representació visual, que és única i concreta.

Amb ocasió de la 12a Biennial d'Art Leandre Cristòfol, Fermín Jiménez Landa presenta també un nou treball de la sèrie *Mapas irreversibles*, fet específicament per al context de La Panera. Els mapes són el resultat d'una acció que l'artista du a terme a diferents llocs, seguint una mateixa metodologia. Situat davant d'una paret o un mur A, demana amablement a un vianant que, mitjançant paper i un retolador blau, li indiqui com desplaçar-se fins a un mur B. Un cop arriba al mur B, l'artista sol·licita a una persona anònima que, fent ús també dels mateixos estris, li indiqui el camí de tornada fins al mur original. La sèrie està formada per totes aquestes parelles de mapes resultants, dibuixos fets a mà amb grafismes senzills que, des del coneixement i la interpretació de cada vianant, traslladen al paper una abstracció espaciotemporal.

El fet que l'origen i la destinació siguin murs o parets afegeix a l'acció un component absurd, però també la idea que és el recorregut, el desplaçament entre un límit i un altre, el que veritablement té valor. En algunes ocasions, com és el cas d'aquesta intervenció per a la Biennal, l'artista pinta cada recorregut a mida gran en el mur corresponent, respectant, el tipus de traç, el gruix i el color blau característic de tots els mapes de la sèrie. Descontextualitzats i ampliats, adquireixen l'aire d'un dibuix abstracte i minimalista. En aquesta ocasió, l'artista ha triat com a punt de partida una de les parets de la sala expositiva i, com a punt de destinació (i alhora, d'origen), un mur d'un carrer del barri on està ubicada La Panera. Amb aquests treballs, que Jiménez Landa descriu com una «pràctica cartogràfica inútil d'anada i tornada», l'artista recupera el gest d'adreçar-se espontàniament als desconeguts per obtenir ajuda, quelcom que, en certa manera, reforça la idea de comunitat i de pertinença, la sensació de no estar del tot sol en un entorn anònim; un costum, això no obstant, que l'abast d'Internet i de les tecnologies de la geolocalització han convertit en obsolet. **AL**

SUMATRA (TODO ES IMPOSIBLE), 2019

Vídeo, color i so. 4' 21''

TODOS LOS PÁJAROS
DE SHAKESPEARE, 2020

Collage sobre paper
110 × 150 cm
Cortesía Galería Moisés
Pérez de Albéniz, Madrid

MAPA IRREVERSIBLE, 2021

Acció, mural interior i mural exterior
Dimensions variables
Cortesía de l'artista
Amb la col·laboració de l'Escola d'Art
Municipal Leandre Cristòfol, Lleida

Lola Lasurt (Barcelona, 1983) planteja exercicis de *reenactment* (reconstrucció històrica d'esdeveniments d'un passat recent) d'un temps que ella no ha viscut i posa l'accent en els primers passos de la implementació del sistema democràtic a l'Estat espanyol, amb la intenció d'analitzar i revisar els fets històrics, polítics i estètics que els constitueixen i fer-ne emergir les contradiccions i paradoxes. Amb un treball arrelat en la tradició pictòrica i performativa, Lasurt sovint formalitza les seves propostes a partir de dibuixos seqüenciats que recreen materials d'arxiu, i que en l'espai expositiu es presenten com cintes de pel·lícula cinematogràfica que confereixen una temporalitat i un moviment latents en les seves instal·lacions.

Els seus són projectes molt localitzats en el temps i també en l'espai, com ara *Emissió periòdica definitiva* (2017), que tracta les emissions primerenques de la que ha estat considerada la primera televisió local pública de l'Estat espanyol, Radio Televisió Cardedeu, i que, juntament amb altres projectes anàlegs que van sorgir just després, ha esdevingut rellevant perquè va posar fi als vint-i-cinc anys de monopoli de difusió de la informació per part de Televisión Española i va fer possible un accés diversificat a la informació política i cultural. Projectes *amateurs* que van néixer fora de la legalitat, perquè la Constitució no preveia aquest tipus d'iniciatives, cosa que va propiciar una política institucional basada en el principi de la tolerància, que, tot i així, no deixà de banda mesures sancionadores i, fins i tot, el tancament d'emissores per part de la censura i la repressió franquistes. *Emissió periòdica definitiva* es compon de dues cintes dibuixades, una de les quals en blanc i negre –la que reproduïx les imatges de la primera emissió setmanal del canal, el 1981– i l'altra en color, presentades suspeses del sostre unides pels seus extrems, en forma de bucle –que recrea la primera transmissió televisiva d'eleccions municipals, dos anys després, durant la qual es realitzà un exercici de reflexió al voltant de la idea de democràcia sobre la base d'una enquesta duta a terme als alumnes de l'institut de la localitat.

Un altre fris pictòric, acompanyat en aquesta ocasió de l'animació i l'acoloriment digitals, fotograma a fotograma, d'una pel·lícula analògica digitalitzada per a la xarxa, forma *Thaïs, tercer acto* (Bragaglia, 1917). *Ejercicio para el curso básico de la Escuela Vkhutemas siguiendo las indicaciones de Liubov Popova en sus manuscritos* (2019). Es tracta d'un projecte complex, concebut en el marc d'*El Archivo F. X., las Chekas psicotécnicas de Laurenci y la función del arte* de Pedro G. Romero, que posa en relació la versió futurista de la novel·la *Thaïs* d'Anatole France, en el film homònim dirigit pel cineasta Anton Giulio Bragaglia; la metodologia didàctica de la pintora avantguardista Liubov Serguéievna Popova, que promovia l'art utilitari a l'aula, i les aplicacions, sota la influència soviètica, de l'art d'avantguarda a les cel·les psicotècniques dissenyades pel refinat torturador Alfonso Laurenci durant la Guerra Civil espanyola. La recreació del tercer acte de *Thaïs*, en el qual la protagonista se suïcida turmentada pels remordiments, esdevé l'excusa per a l'extraordinari homenatge que Lola Lasurt ret al projecte revolucionari. I ho fa amb la introducció ritmada d'il·lusions òptiques, que reproduïx de documents històrics i que progressivament es barregen i es confonen amb els deliris de la protagonista i amb els motius d'abstracció geomètrica que ornamenten la seva cambra: visions opressives i antinaturalistes que eren utilitzades a les cel·les de les presons del Front Popular, amb la finalitat d'afectar la inestabilitat física i emocional del reclus, i que posaven, d'aquesta manera, l'art al servei d'una causa política abocada al fracàs, aquella de la república i la lluita antifeixista. **CD**

THAÏS, TERCER ACTO (BRAGAGLIA, 1917).
EJERCICIO PARA EL CURSO BÁSICO DE LA ESCUELA
VKHUTEMAS SIGUIENDO LAS INDICACIONES DE
LIUBOV POPOVA EN SUS MANUSCRITOS, 2019

Instal·lació

Pintura a l'oli sobre tela (25 x 1.000 cm)

Vídeo-animació (6' 34'')

Cortesia Galeria Joan Prats, Barcelona

EMISSIÓ PERIÒDICA DEFINITIVA, 2017

Instal·lació

Fris vertical: pintura a l'oli sobre
tela i corda de cotó (13 x 400 cm)

Fris horitzontal: pintura a l'oli sobre
tela (dos fragments de 13 x 400 cm/u)

Cortesia Galeria Joan Prats, Barcelona

En ple segle XXI és molt difícil, per no dir impossible, concebre la natura com un reialme intacte i immaculat. Mariona Moncunill (Valls, 1984) té molt clar que quan parlem de natura no ens podem sostreure de les càrregues ideològiques, econòmiques i culturals que hi són implícites.

La idealització que el romanticisme va fer de la natura ja anunciava el seu declivi, que no ha fet més que accelerar-se durant la modernitat i la postmodernitat. Justament, Mariona Moncunill (Valls, 1984) al llarg de la seva trajectòria, ha indagat de manera irònica i crítica com els jardins botànics divulguen les espècies que custodien (*Text on Snow on the Botanical Garden*, 2013), com els boscos poden esdevenir recursos per al lleure (*Forest, Forest*, 2013) o com el patrimoni, la identitat cultural i la geografia es poden encapsular en una maqueta de grans dimensions (*Catalunya en miniatura*, 2014).

Ara presenta una nova producció sota el títol *Malpaís*, que pren com a referent el paisatge del desert de Tabernas (Almeria), un paratge de roques sedimentàries erosionades que recorda el sud-est dels Estats Units, un escenari òptim per a la filmació de *westerns* sense sortir d'Europa, que va atreure directors com el cèlebre Sergio Leone, que va dur a terme la *Trilogia del dòlar*, amb Clint Eastwood com a actor principal.

L'artista, en aquest projecte, més que interessar-se per tota la càrrega mítica que envolta els *spaghetti westerns*, s'ha centrat en el paisatge, testimoni i marc mut de totes les trames cinematogràfiques que s'hi van desenvolupar extensament. En aquest sentit, Mariona Moncunill ha realitzat tot un procés d'investigació al voltant del desert d'Almeria com a plató, com a recurs econòmic i cultural, que ha condensat en tres peces: un tríptic en vídeo, una sèrie

fotogràfica i una conferència performativa. Per al treball en vídeo ha partit de les tres pel·lícules de Sergio Leone (*Per un grapat de dòlars*, *La mort tenia un preu* i *El bo, el lleig i el dolent*), de les quals ha obviat tota referència iconogràfica per centrar-se exclusivament en el paisatge en estat cru. Una cruesa i un retorn a la seva idiosincràsia que es veuen reforçats per la incorporació com a banda sonora de les gravacions d'àudio realitzades avui. Les fotografies que dialoguen amb els vídeos no fan més que subratllar la concepció utilitària a través de la qual ens adrecem al paisatge; l'artista ha optat per l'apropiació directa de fotogrames de pel·lícules a tall de postals turístiques.

Finalment, l'acció performativa *Malpaís/Badlands* permet a Mariona Moncunill desenvolupar el seu posicionament de manera argumental, amb un discurs subjectiu que oscil·la entre l'academicisme i cert simbolisme. Amb tot, podem entendre aquest projecte com una relectura i reactualització d'un paisatge que la indústria cinematogràfica ha estereotipat i marcat culturalment, i ha eclipsat altres significats i connotacions que a partir del treball de Mariona Moncunill podem entreveure. **AJ**

MALPAÍS (TRILOGIA, VACANCES, MALPAÍS/BADLANDS), 2021

Videoinstal·lació, fotografies i conferència performativa
Cortesia de l'artista

Els treballs d'Olga Olivera-Tabeni (Lleida, 1972) es poden entendre com a espais de resistència i dissidència a l'ordenament econòmic actual, el capitalisme imperant. En les seves obres assenjala i planteja alternatives, com ara la reivindicació de les males herbes i els marges improductius, en tant que recursos que encara no han estat depredats per l'economia; en altres propostes critica directament els estralls del capitalisme i el patriarcat, com ara la ferida en el paisatge que ha deixat la planta fallida de ciment a la riba del riu Ebre a Almatret o com en el cas de les dones acusades de bruixeria, que foren perseguides i massacrades. En aquest sentit, Olga Olivera-Tabeni, partint de processos d'investigació, combat l'amnèsia col·lectiva i assenjala els mecanismes de discriminació i d'explotació que el sistema polític i econòmic fa servir sobre el territori i les persones.

Amb *Trenta-quatre dies caminant al voltant de trenta-quatre parcel·les*, recupera la figura de Dolors Codina i Arnau, alcaldessa de Talladell, que a la vegada fou la primera dona de Catalunya a ocupar aquest càrrec. Dolors Codina i Arnau va ser la propietària de les finques que ara l'artista decideix resseguir caminant pels seus límits com una acció senzilla, però a la vegada carregada de significats. L'artista, en caminar, documenta i descobreix marges abandonats, parcel·les desdibuixades pel pas del temps que res, o poc, tenen a veure amb els documents trobats, escassos reduïdes d'un món sense conrear, que queda fora del circuit productiu.

A *Manifest del contraplà*, Olga Olivera-Tabeni reflexiona sobre com les explotacions agrícoles actuals estan transformant el paisatge tradicional, en el sentit que cada vegada està perdent volum, relleu i referències visuals a favor d'un aplanament progressiu, que uniformitza els camps de conreu i l'horitzó.

L'artista parteix del descobriment d'un gran terreny, conseqüència de la concentració parcel·lària i dels moviments de terres, fins al punt que esborra els marges de pedra, zones de pastura i oliveres centenàries. Amb l'ajuda d'imatges de Google, captades abans de la mutació del terreny, Olga Olivera-Tabeni fa un intent de reconstrucció aplicant un procés de geolocalització, GPS; marca i fotografia els llocs on devien estar situats els elements desapareguts, i després passa els resultats per un programari d'arqueologia d'imatge multiespectral, que d'alguna manera ens hauria de permetre redescobrir els estrats manllevats d'aquest paisatge. Les diferents capes es mostren en forma de catifes a tall de paisatge catalogat i impossible de recuperar. **AJ**

TRENTA-QUATRE DIES CAMINANT
AL VOLTANT DE TRENTA-QUATRE
PARCEL·LES, 2019-2020

Documents i 656 fotografies
sobre marc digital i llibre d'artista
*Consulta descriptiva y gráfica de datos
catastrales de bien inmueble*
Cortesia de l'artista

MANIFEST DEL CONTRAPLÀ, 2021

Instal·lació
Fotografies en format catifa generades amb
programari multiespectral d'arqueologia,
llibre d'artista i àudio
Cortesia de l'artista

La pràctica artística de Mario Santamaría (Burgos, 1985) està orientada a identificar i fer visible la dimensió material i física d'Internet i de les tecnologies digitals, sovint a través d'intervencions imaginatives i lúdiques, que són, alhora, profundament crítiques i que cerquen desmitificar la idea de la xarxa i del núvol com una realitat immaterial i incorpòria. Santamaría s'interessa també pel fenomen de l'observació, per tot allò que, citant John Berger, podríem anomenar *modes de veure*, i pel que Jonathan Crary descriu com a «tècniques de l'observador», sempre conferint una atenció especial a l'estudi de la interfície com a element mediador entre la visió humana i el món. Els seus projectes, que prenen com a element de partida i d'anàlisi les telecomunicacions i els sistemes digitals, es formalitzen a través de propostes que s'inscriuen en la pràctica escultòrica i performativa, i que sovint participen també de la tradició flaneurista i de la deriva situacionista.

La instal·lació *Unfixed infrastructures and rabbit holes* configura en l'espai expositiu un circuit de wifi alternatiu al de la Panera. Aquesta xarxa wifi ha estat manipulada per tal que les dades hi circulin de manera deficient, sense seguir els protocols de trànsit assignats automàticament per Internet sobre la base de criteris d'efectivitat i rapidesa, sinó cercant que la transmissió d'informació segueixi la ruta de connexió més llarga possible. Aquesta alteració dels paràmetres d'operativitat del sistema fa que la latència de la transmissió sigui molt superior a la d'una connexió normal, que acostuma a ser d'entre 25 i 40 mil·lisegons, i que el temps que les dades triguen a arribar des del punt d'origen on estan emmagatzemades fins a la seva destinació pugui arribar a ser d'uns 40 segons.

En un exercici de flaneurisme o deriva digital, l'artista força les dades a circular innecessàriament per diversos punts de connexió situats a diferents continents, i intenta així que la informació estigui en circulació el màxim d'espai possible sense arribar al punt que la connectivitat es perdi. A la instal·lació hi ha també la base d'una estructura que s'utilitza per construir terres falsos que permeten salvar les irregularitats

i els desnivells del sòl, i sota els quals sovint passen cables i altres components tecnològics que queden ocults. Aquí suggereixen l'existència d'un doble estrat: el que correspon al que convencionalment denominem *realitat* i el del «núvol» que, tot i que se'ns presenta habitualment com un estrat descosificat, sense una materialitat, té sens dubte una dimensió física que comporta un gran impacte urbanístic, ambiental i ecològic.

Les dades que circulen per la xarxa d'*Unfixed infrastructures and rabbit holes* són les d'un vídeo gravat en un centre de processament de dades en el qual, incidentalment, va entrar un cérvol. Les imatges de l'animal caminant per l'interior d'aquest espai constitueixen una mena de miratge, l'aparició del cos i de la vida dins un entorn asèptic d'equips tecnològics i de cables, a través dels quals circulen a una velocitat prodigiosa infinitat de dades digitals amb informació i representacions del món. Alhora, la imatge en moviment d'aquest cérvol, poc fluïda degut a la connectivitat deficient del sistema creat per Santamaría, adquireix un caire espectral que fa palesa la seva condició digital, el fet de ser, aquesta també, una representació traduïda a un conjunt de dades posades en circulació. Igual que el cérvol real camina entre la maquinària tecnològica d'un centre de dades, l'animal reduït a dada avança per tots els espais que la xarxa connecta, a través de servidors, centres computacionals i milers de quilòmetres de cables de fibra òptica que travessen la superfície terrestre i el fons marí. **AL**

UNFIXED INFRASTRUCTURES
AND RABBIT HOLES, 2020

Instal·lació: estructura de metall,
cablejat d'Ethernet, pantalla, ●
3 encaminadors de 7 × 200 cm de diàmetre
i aïllant tèrmic

A la pantalla: *A deer in the wide web*,
vídeo, color, sense so, 2' 41'', en bucle
Dimensions variables
Cortesia de l'artista

Irene Solà (Malla, 1990) treballa indistintament en el camp de les arts visuals i en el de la literatura, sovint explorant els intersticis entre ambdues disciplines i investigant les possibilitats de construir narracions a partir de la conjunció i la contraposició d'imatges i de text. L'artista s'interessa pel relat i per les històries, però també pels llocs d'enunciació des dels quals es creen, per com circulen i per la manera en què, des de l'imaginari popular, incideixen en la conformació moral i en el comportament de les societats. Entenent que la paraula és un lloc de poder, el treball de Solà posa també atenció en l'agència de qui narra i qui és narrat, en qui pot esdevenir un subjecte que relata i qui pot ser només un subjecte subaltern o un objecte narratiu. El seu treball és, per tant, polític, però també summament poètic, ric en metàfores i en imatges literàries i visuals de gran bellesa.

Solà s'interessa pels mites, les llegendes, els contes i altres elements de la tradició literària d'origen oral, així com pel folklore i la cultura popular, però no tant des d'una deferència historicista o antropològica, sinó per integrar-los en el seu treball com un lloc des del qual aproximar-se a la contemporaneïtat i entendre-la. La seva obra està travessada per la voluntat de qüestionar profundament el paradigma antropocentrista i pensar el món des de tots els llocs i les maneres possibles. Fent ús del llenguatge i del joc com a eines especulatives, l'artista s'apropa a diferents formes d'existència i d'alteritat no humana, com ara els animals, els fenòmens atmosfèrics o la vida vegetal, però també al que convencionalment hem entès com a inexistència, explorant la relació entre la vida i la mort per relativitzar-la, posant atenció a manifestacions que transiten de manera fluïda i porosa entre aquests dos estats.

Partint sempre de processos de recerca artística i fent ús de metodologies pròpies de les arts visuals, el treball d'Irene Solà es desplega mitjançant formats i materialitzacions diverses, en vídeos, instal·lacions, llibres d'artista, accions, entorns digitals o novel·les.

Les obres *Una dona que* (2020) i *Witches come in at night an ride yuh too* (2020) formen part d'un projecte artístic d'Irene Solà que, sota el títol «Hi ha una dona que», investiga les variants d'un motiu iconogràfic present a moltes cultures des de fa molts segles:

el d'una dona que cavalca sobre l'esquena d'un home, el qual sovint du unes brides a la boca, com si fos un cavall o un ase, i que a vegades fins i tot apareix convertit en un d'aquests èquids. Solà explora les relacions entre aquesta imatge i una llarga tradició narrativa d'origen asiàtic que dona lloc a multitud de contes i llegendes sobre dones que sotmeten homes muntant-los al damunt com si fossin bèsties. Aquestes històries cautelars, que tenien el propòsit d'advertir dels perills de les argúcies de les dones i de predicar contra el seu poder seductor, apareixen en llocs i contextos molt diferents: com a acusacions en judicis per bruixeria de l'època moderna, en llegendes europees d'època medieval o en les comunitats negres del sud nord-americà. A Europa i arreu d'occident, aquesta narració es difon com la història de Phyllis i Aristòtil, i genera múltiples interpretacions iconogràfiques i narratives en l'art i la literatura.

Witches come in at night an ride yuh too (2020) és una instal·lació narrativa i visual que es desplega en l'espai com un fris o una seqüència. La peça contraposa representacions de la història de Phyllis i Aristòtil que daten del segle XIII al XX amb fragments de transcripcions de judicis per bruixeria en els quals, sovint en primera persona, diversos homes expliquen com han estat cavalcats per bruixes, o bé acusen dones d'haver-los muntat. La peça fa palès com les narracions i els motius visuals que cristal·litzen en l'imaginari popular estan estretament relacionats amb la configuració social i les estructures de poder.

La peça de vídeo *Una dona que* (2020) és una adaptació del conte *Les bruixes del pla de les Arenes*, el qual respon a aquesta tradició narrativa i explica la història d'una dona casada amb un ferrer que a les nits muntava els joves ajudants del seu marit i els feia servir de cavall per anar a les reunions de bruixeria. La història, que acaba amb l'assassinat de la dona a mans dels homes, està narrada mitjançant l'ús de cartel·les de text i fragments de vídeos casolans, en què apareixen dones muntant ases. Amb humor, des d'un lloc desimbolt i alhora incòmode, aquesta selecció de vídeos estableix una continuïtat amb els motius visuals que conformen *Witches come in at night an ride yuh too*, i actualitza aquest element iconogràfic amb representacions visuals contemporànies extretes de YouTube. **AL**

IRENE SOLÀ

UNA DONA QUE, 2020

Vídeo, color, so, 16' 50''.

Cortesia d'Àngels Barcelona, Barcelona

WITCHES COME IN AT NIGHT

AN RIDE YUH TOO, 2020

Instal·lació

10 textos i 80 imatges

Impressió digital en color sobre paper

Dimensions variables

Cortesia Col·lecció Tatxo Benet

Marc Vives Muñoz (Barcelona, 1978) és artista, investigador, docent i productor. El seu treball es desenvolupa entre les arts escèniques i les visuals. Sempre que pot, canta i neda, en una recerca de pistes per entendre per què fa el que fa. Els treballs i projectes en els quals participa són part d'un procés d'investigació que podríem definir com a vital i, per tant, s'emmarquen en diferents estratègies d'aprenentatge de manera individual i col·lectiva, amb Laia Estruch, Juan López, Martín Vitaliti; el grup d'investigació «Si CentroCentro fuera FueraFuera»; en contextos educatius com Eina o Massana, i a través del projecte de gestió cultural comunitari «GRAF.cat».

Es que ahora no puedo (2020) té el seu origen en una exposició que va tenir lloc la primavera de 2018 a la galeria eTHALL de Barcelona: una intervenció a l'espai d'aquesta galeria que es presentava amb una sèrie de *performances*, en les quals Marc Vives compartia la seva experiència d'anar a nedar cada dia i la seva relació amb la muntanya de Montjuïc, des de l'aigua, els sons i el cant. La de la galeria era una *performance* en tres temps: el que el Marc va dedicar a preparar la mostra, visible a través de la pintura rascada de terra i acumulada a la paret fent la silueta de la muntanya –un procés de transformació visible des del carrer–; després, un cop a dins i havent reservat una cita, un relat oral seguit d'una lectura col·lectiva ens acostava a l'autoimposició d'una rutina –nedar al mar de Barcelona cada dia, mirar la muntanya de Montjuïc i connectar-hi (potser aquesta rutina seria el quart temps, un de llarg, gairebé inabastable, que informa a tots els altres)–, i, finalment, una performance privada, per torns, sense ordre, en els quals Vives compartia aquesta experiència amb cadascuna de les participants que ho volgués.

Una experiència que ara es presenta en forma d'instal·lació, en una mena de bitàcola que ens convida com a espectadors a transitar diferents temporalitats, accions (nedar, cantar i rascar) i espais físics (el mar, la muntanya i l'espai de la galeria), per compondre un d'aquells llocs de l'ànima que ens conviden a connectar amb allò més profund, més personal, allò que costa compartir i que en certa manera dol perquè és proper, sincer i humà.

En aquests calendaris, els materials s'organitzen per mesos, setmanes i dies, Marc Vives intercala fotografies, textos de cançons, reflexions, dibuixos, Montjuïc sempre present, el seu cos, el soroll de l'aigua, i ens fa partícips d'una rutina diària que és, al mateix temps, un mètode d'aprenentatge a través de la constància, de la repetició. Nadar. Cantar. Si cerquem en el diccionari de l'IEC, no s'hi inclou el terme *encosar*. Potser hauríem de parlar de «posar el cos», però què passa si hi poses l'ànima i el cos, si poses la vida en alguna cosa? Suposo que l'expressió correcta és aquesta, «posar-hi la vida», sentir la vida, i això s'esdevé en moltes de les peces de Marc Vives en les quals l'experiència personal es converteix en un mecanisme d'aprenentatge col·lectiu, en les quals la rutina es torna ritme i marca un procés en què allò personal és col·lectiu. **SG**

ES QUE AHORA NO PUEDO, 2020

Diverses materialitzacions posteriors a la mostra en solitari a la galeria eTHALL de Barcelona (2018). Vídeo de 17', bitàcola de l'acció, àudio de les *performances*, col·lecció de gravats i dibuixos.