

Escultura, texto, *performance*, dibujo, cuerpo; cuerpo, texto, *performance*, dibujo, escultura son los medios que utiliza Elena Aitzkoa Reinoso (Apodaka, Álava, 1984) para desplegar un universo propio, un paisaje lleno de historias, personas y momentos. Una vida que es compartida a través de materiales, en muchos casos encontrados, que hacen referencia a la naturaleza y que nos transportan a lugares donde lo sensible se mezcla con lo mágico; y genera espacios en los que todavía hay lugar para dejar volar la imaginación. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco, su práctica transita los terrenos de la pintura, el dibujo, la escritura, la realización de películas y, sobre todo, la escultura, como ese elemento que aglutina muchos de los procesos en los que se embarca como artista, al mismo tiempo que permanece como campo de experimentación. Comenzó a exponer en 2004 y entre sus últimos proyectos destacan la exposición «Zarza Corazón» (2019), en el Museo Patio Herreriano de Valladolid; el vinilo de poemas y silbidos *Paraíso terrenal* (2019); la película *Nuestro amor nació en la Edad Media* (2018); y el ciclo de *performances* *Headscarfs close to the ground*, en el marco de 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 grupo de esculturas *Los agujeros y la presión atmosférica son demasiado viejas* (2018) nos adentra en una práctica artística que parte de lo cercano, de las personas, los lugares, las sensaciones que la rodean y las conversaciones que la alimentan: Apodaka, los meandros del río, el barro, las hojas, Mikel, volver a casa, ver amanecer, la lluvia, el olor a humedad y donde los materiales se entrelazan, tiñen, transforman como si fueran palabras que se relacionan construyendo poesías visuales, paisajes en los que, si estamos atentas, podríamos encontrarnos a la misma Elena, sentir el río o escuchar un pájaro cantar. Porque las esculturas que conforman esta instalación son seres únicos al mismo tiempo que forman parte de un colectivo, una suerte de idiorritmia en la que cada elemento existe por sí mismo y en relación con el todo. Estamos ante uno de los múltiples paisajes posibles, porque en el proceso de trabajo de Elena Aitzkoa el espacio para la transformación y el error están siempre presentes. Esculturas que devienen otras, cuerpos que se relacionan y ocupan el espacio, a modo de paisaje personal y colectivo. **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 trabajo de Mar Arza (Castelló de la Plana, 1976), a medio camino entre la poesía visual y la cuidadosa operación manual del orfebre, se centra en la materialidad de la palabra, en la distancia entre el significante y sus posibles significados, en la alteración de textos originales que tienen atrapadas a las palabras en la linealidad de su discurso, y en la poética, y en la política también, que contienen los gestos de/construtivos con los cuales explora las posibilidades de enunciación que le ofrecen el lenguaje y la escultura textual.

«Una construcción harto sencilla, bordeada de la misma materia» es una de las frases que la artista reescribe mediante el vaciado de una de las páginas que componen *Armario de aristas* (2021), un homenaje a Jorge Oteiza y a sus reflexiones teóricas alrededor del espacio desocupado y del vacío en la creación de esculturas. El armario de Arza recrea las maneras de hacer del laboratorio experimental del escultor vasco, donde la frescura del pequeño formato y la sencillez de los materiales permiten jugar, más que analizar, con una infinidad de planteamientos potenciales, alrededor de una misma hipótesis: la relación entre lo vacío y lo lleno, y las cualidades arquitectónicas que el hecho escultórico logra cuando el primero se impone sobre el segundo, ya que es precisamente la habitabilidad de este vacío lo que da sentido a la construcción arquitectónica. Si el texto ocupa espacialmente las páginas de los libros y las llena de contenido, los márgenes se convierten en su vacío, físico y metafórico. Una serie de sentencias aisladas y recompuestas sobresalen o se elevan por encima de la estructura desnuda de los márgenes de las páginas en las que interviene. El resultado se presenta como una colección de ensayos que dejan al descubierto el proceso creativo. Dispuestas ordenadamente dentro de una vitrina, las páginas intervenidas se convierten en una especie de inventario o, mejor dicho, en un alfabeto que invita a seguir desarrollando, a la vez que desarticulando, su lenguaje sin cesar.

De la investigación sobre el vacío de Oteiza a la revuelta de la página en blanco de Stéphane Mallarmé, los proyectos que Mar Arza presenta en la Biennial oscilan entre la experimentación escultórica y la poesía experimental. *Comme on menace** (2020) plantea una relación directa entre el interés manifiesto de la artista por la palabra escrita, su reivindicación de la lengua materna y los vínculos de esta con la tradición feminista. El título del trabajo remite al poema «Un coup de dés» (‘Un lanzamiento de dados’), de Mallarmé, en el que las palabras se sublevaron y se expanden más allá de la caja textual, con la pretensión de escapar del espacio común del texto poético. Emulando el gesto del poeta francés, y mediante el proceso de creación artesanal del papel y la técnica de la filigrana que deja huella en las hojas mismas, Arza crea un díptico en dos tiempos, durante los cuales se desvanecen las letras de la marca de agua, para que donde había escrito «le patriarcat» ahora se lea, con tipografía dispersa, «ataca», y que sea el concepto mismo el que desvele la amenaza que ancestralmente contiene 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

Maddi Barber Gutiérrez (Lakabe, 1988) es cineasta y actualmente realiza un doctorado en el programa de Estudios Feministas y de Género de la Universidad del País Vasco, en el Departamento de Antropología. En sus películas, desarrolla su trabajo de investigación a través de un lenguaje cinematográfico único, que se articula en torno a los aspectos políticos y colectivos que configuran el territorio donde vive, y que están muy marcados por la búsqueda de otros mundos posibles. Licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad del País Vasco, realizó un máster en Antropología Visual en The Granada Centre de la Universidad de Manchester. En 2015 fue invitada a participar en el programa Zinerrentziak #15, impulsado por Territorios y Fronteras y el festival Zinebi de Bilbao, donde codirigió la película colectiva *Distantziak*, que supuso su arranque como realizadora.

En 2018, llevó a cabo el cortometraje *Yours truly*, junto a Christopher Murray y Charlotte Hoskins, que sigue el camino recorrido por las piezas taxidérmicas incorporadas a la colección del Museo de Manchester durante los siglos XIX y XX, revelando sus historias a través de la correspondencia entre los directores del museo, los miembros de las expediciones y los integrantes de la nobleza británica. Los objetos taxidérmicos se convierten en incómodos recordatorios de procedimientos científicos y coloniales con los que se pretendía capturar, ordenar y controlar la vida de los seres vivos.

En 2019, Barber fue galardonada con la beca del Proyecto X FILMS, en el marco del Festival Punto de Vista de Pamplona, una beca de producción fílmica que implica trabajar en el territorio de Navarra, algo que Maddi ya había hecho en sus películas anteriores y que toma forma en *Gorria* (2020), rodada en Lakabe (Navarra), su lugar de nacimiento. Esta película continúa con su trabajo en torno a las relaciones entre las diferentes especies y la conexión con el mundo rural. *Gorria* es fruto de la convivencia durante varios meses con unas ganaderas de la montaña prepirenaica, un reflejo de la vida en el campo, las relaciones de respeto y agradecimiento hacia los animales; al mismo tiempo que nos acerca a las dudas y contradicciones que conlleva una relación

consciente con la naturaleza, con nuestra alimentación. Una película en la que la cercanía a la muerte, con la matanza del cordero, se compensa con la belleza casi onírica de la convivencia entre las diferentes especies (humanas y no humanas), los cuidados diarios, el ordeño, la alimentación, donde la interdependencia entre los seres que habitan este cotidiano es palpable y necesaria.

Gorria significa 'rojo' en euskera. El rojo de la sangre, pero también de la tierra, es un color cercano a las labores de la tierra, un término que, en palabras de la propia Maddi, se «utiliza no sólo para referirse al cómo, sino que también cumple su función como adjetivo para hablar de algo vivo, encarnizado, duro, áspero, intenso, profundo, extremo»*, como es la película y las preguntas que nos plantea el trabajo de Maddi Barber: ¿cómo nos relacionamos con nuestro entorno, con el pasado, con otras especies?, ¿cómo podemos construir otra realidad en la que las relaciones sean más justas y respetuosas, donde lo humano no se imponga sobre lo natural, y cómo, al hacerlo, podemos cuidar de la naturaleza? Preguntas difíciles pero pertinentes y en las que el trabajo de Maddi Barber nos acompaña, desde una perspectiva ecofeminista, en la búsqueda de respuestas. **SG**

*Texto de introducción a la presentación de Maddi Barber dentro del ciclo Visiones Contemporáneas en el DA2 Artium 2002, febrero-mayo, 2021.

GORRIA (ROJO), 2020

16 MM digital transfer
Proyecto X FILMS Festival Punto de Vista
22'
Cortesía de l'artista

YOURS TRULY, 2018

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

Los trabajos artísticos de Luz Broto (Barcelona, 1982) parten de la observación de los condicionantes, los protocolos, las constricciones y las normativas que, sean de tipo arquitectónico, legal u organizativo, regulan un espacio o un contexto e inciden en nuestra manera de estar en él y de usarlo. Broto se interesa también por cómo estas regulaciones afectan notablemente a las dinámicas y a las relaciones que establecemos, no solo con los espacios mismos, sino también con los demás, y por cómo, sin embargo, este efecto regulador y a menudo restrictivo es tan fácilmente asimilado y normalizado que acabamos no siendo conscientes de ello. Las obras de Luz Broto son intervenciones que introducen en estos contextos una alteración que, más que oponerse a modo de confrontación a las normas y las constricciones, intenta subvertirlas sutilmente y nos hace tomar conciencia de su existencia. Estas operaciones requieren a menudo un proceso de diálogo y negociación previo y de larga duración con distintos agentes, ya que suelen conllevar una alteración de los protocolos relativos a la seguridad, la organización y el funcionamiento de un espacio. La práctica de Luz Broto, contextual y propositiva, tiene muchas veces un carácter performativo y pone atención en el cuerpo del receptor, en sus movimientos y desplazamientos, así como en su rol en la asimilación de las convenciones y las normativas que nos regulan socialmente.

Duplicar ordres es un trabajo que Luz Broto inició en 2015, cuando empezó a recolectar, tanto en espacios públicos como privados, papeles y carteles que tenían alguna orden escrita a mano. «No cerréis la puerta», «Dejad libres las salidas de emergencia», «¡No mováis la mesa!» o «Empujad fuerte» son solo algunos ejemplos de una colección de casi un centenar de indicaciones manuscritas en idiomas diversos que la artista ha hallado en casas, calles, instituciones, plazas, galerías, estudios de artista, etc.; lugares por donde ha transitado, espacios donde ha estudiado, vivido o trabajado, tanto en el Estado español como en el extranjero. Cada vez que encuentra un rótulo de estas características, la artista sigue el mismo método: primero, hace una fotografía del cartel con la orden manuscrita; después, realiza manualmente una copia de esta, tan similar a la original como sea posible; seguidamente, substituye el rótulo «real»

por el «falso» cartel hecho por ella; finalmente, hace una foto de este último en el emplazamiento del cartel original sustraído. Broto sigue este procedimiento sin pedir permiso e intentando pasar desapercibida.

Las leyes y las normas oficiales regulan estructuralmente el conjunto de la sociedad y son emitidas desde organismos gubernamentales o institucionales más bien abstractos. Las consignas y prohibiciones escritas a mano participan también de la naturaleza impositiva y restrictiva de la ley y la norma reglada, y generalmente tienen un emisor anónimo o poco explícito, pero en cambio, en su trazo, en su grafía única, revelan la autoría de un individuo, de alguien que, desde el anonimato, emite una orden o una prohibición y aspira a que esta sea respetada por cualquier persona que la lea. La naturaleza normativa de estos rótulos y carteles contrasta notablemente con la informalidad de su apariencia, y es esta ambigüedad, esta ambivalencia, la que permite a Broto interferir en la dinámica de orden y potencial obediencia que estas consignas establecen. El gesto de la artista es sutil y también ambivalente, porque no anula o elimina la orden, sino que la reemplaza por una réplica que, a efectos funcionales, opera del mismo modo que la original, mandando o prohibiendo algo. Sin embargo, y aun si el cartel original es substituido exitosamente sin que nadie perciba el cambio, el ejercicio de suplantación desactiva y anula en un sentido simbólico aquella norma primera, y lo hace justamente desde dentro, desde su similitud.

En la Biennial también se expone la pieza *24 h. Duplicar ordres*, un cronograma que presenta todas las órdenes de los carteles ordenadas en una franja horaria de veinticuatro horas. En este cronograma, cada orden aparece dos veces: la primera, a la hora en que la artista halló el cartel por primera vez; la segunda, a la hora en que lo substituyó por una réplica. El cronograma funciona como una partitura para ser interpretada. En cada centro de arte donde se presenta la pieza, las órdenes son traducidas al idioma local y una persona del equipo les pone voz. En el marco de la Biennial, ha sido Roser Sanjuán, responsable de Programas Públicos de La Panera, quien ha interpretado esta partitura. El 29 de enero de 2022, esta nueva grabación se activará en el espacio público del entorno de La Panera, en una intervención sonora de 24 horas de duración. **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 la escultura, las distintas materialidades y sus posibilidades en instalaciones que son ensamblajes. Parten del deseo de explorar las grietas que existen en este mundo distópico que habitamos para resignificar, desde esos espacios de posibilidad, las estructuras de poder que lo sostienen. Su trabajo se ha mostrado en exposiciones individuales y colectivas a nivel internacional. Ha sido nombrada la mejor artista española de 2020 por el DKV Swab, y ha recibido el reconocimiento de ArtsFAD y una beca Osic, en 2019. Su trabajo forma parte de colecciones como el MACBA, DKV Arteria, Utopicus Art y olorVISUAL, de la Fundación Ernesto Ventós, y acaba de ser galardonada con la beca de la Fundación Botín para la producción de artes visuales.

El trabajo de Lucía C. Pino parte de lo concreto, de materiales cercanos, cotidianos, con los que establece una conversación, un diálogo en el que, a través de la torsión, la transformación y el modelaje, va creando entornos escultóricos, casi performativos, donde la tensión entre lo posible y lo deseable genera un lugar para la reflexión. En esta composición, Lucía C. Pino, a partir de piezas ya existentes que comparten materiales y procesos de trabajo, construye un nuevo espacio escultórico creado específicamente para esta exposición, donde, a su vez, se intercalan diferentes momentos temporales. Para ello rescata elementos del pasado, no solamente piezas de su propia trayectoria artística, sino también referencias arqueológicas para traerlas al presente y, desde allí, construir una reflexión sobre un momento futuro, donde los cuerpos muten, se transformen y generen espacios –otros que no se parecen a nada que conozcamos, pero que nos hablan de otros mundos posibles por venir–. Un trabajo que nos invita a reflexionar, a partir de materiales ya existentes y de su propia transformación –a través de la suma, del encuentro y de otras muchas acciones posibles–, sobre nuestra propia capacidad para transformarnos y ocupar el espacio, de convertirlo en propio y habitarlo de manera diferente.

En definitiva, un trabajo escultórico que parte de lo inmediato para conducirnos

a un espacio de reflexión política mucho más complejo, donde existen más opciones, donde explorar el espacio para lo posible y que se manifiesta a través de la búsqueda continua de las características de los materiales con los que trabaja. **SG**

Aquesta nova instal·lació parteix de:

BOUND TO DISPEAR II, 2015

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

HANGING AT THE GATE OF UR LUV, 2021

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

PLODDING POWER /
PODER ANDAR CON PASO PESADO, 2015

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

SALEKA GII, 2018

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

DO THE PRINT

Do The Print es un proyecto editorial, estudio de impresión, que nace en Barcelona en 2012, de la mano de Patricia Martín y Edgar Prieto, donde crean y producen pequeños proyectos y ediciones de carácter interdisciplinar. Del mismo modo que La Panera, defienden los procesos híbridos entre diseño y arte, diseñador y artista, en los que confluyen experiencias y propuestas, que pueden dar muy buenos resultados en diferentes ámbitos –a menudo en el terreno editorial, como es su caso–.

Uno de sus objetivos es precisamente buscar acciones híbridas, diálogos transversales, entre el editor, el autor, la publicación y, en su caso, también el trabajo de impresión, y de esta forma crear de manera conjunta y reflexionar sobre los procesos de edición, pero también de producción.

Este tipo de ediciones nos ofrece nuevas formas de expresión y, en consecuencia, nuevos posibles formatos de exhibición, con la voluntad de destacar que los espacios de creación no solo implican a las disciplinas artísticas convencionales. Muchas de las publicaciones de Do The Print son el resultado de acciones o en otras ocasiones se activan como una instalación o son un *collage* en el que los propios autores se diluyen. Las publicaciones se expanden por las paredes del centro a modo de mapa conceptual de su trabajo, pero no solo las publicaciones, sino también los procesos para llegar a estas publicaciones, materiales impresos que al final no han formado parte de la edición, o videos o audios que se han generado durante las acciones.

Como en todo su proceso de trabajo, en el momento de la producción también hay un diálogo entre métodos manuales, mecánicos y digitales. Trabajan en el mundo de la autoedición utilizando máquinas de fotocopiar o de risografía (sistema de impresión que parece fruto de la unión entre la serigrafía y las fotocopias), técnicas que quizás han sido muchas veces apartadas del mercado por culpa de una búsqueda de la «perfección», pero, como ellos mismos dicen, con estos medios intentan *dotar a la copia de un valor que puede tener algo de original*. Precisamente, cada copia puede ser diferente de la anterior y se pueden valorar de la misma manera que si fueran únicas. La risografía permite un acabado singular, ya que su sistema de impresión conlleva que sean

frecuentes los «desperfectos», que aportan valor a cada copia, porque todas ellas, aunque provengan del mismo proyecto, son diferentes entre sí. Esto se debe al hecho de que la superficie de la tinta no siempre es homogénea y a que durante el proceso de impresión es habitual que surjan errores de registro.

Como comentan, *el propio hecho de editar ya se convierte en un espacio de creación donde explorar, investigar y dar apoyo a proyectos e ideas, y poder colaborar con otros artistas*.

Uno de los objetivos del Centro de Documentación de La Panera es dar apoyo a las ediciones de artista, publicaciones especiales, ya sea haciendo muestras o presentaciones de ellas, ayudando a la producción, etc., para poner de manifiesto la importancia del libro, su carácter táctil, visual, olfativo, y valorar la gran cantidad de posibilidades que nos ofrece como soporte, tanto físico como conceptual.

Del mismo modo que en las dos últimas bienales, La Panera también participa en una edición especial. En este caso, se trata de la activación de la publicación *Prefacio*, que implica la creación de nuevos ejemplares de la edición por parte de los usuarios que visiten la muestra. **AR**

Edicions diverses

Lettering Sergi Delgado

Muchos de los trabajos artísticos de Fermín Jiménez Landa (Pamplona, 1979) parten del entorno cotidiano y de lo ordinario para introducir una disrupción, a menudo a través del humor, del juego y de un marcado sentido poético. Su práctica, heredera del dadaísmo, el situacionismo y el movimiento *flâneur*, es rica en referentes, muy variada y a su vez mayoritariamente austera e ingeniosa en las formalizaciones que adopta. Muchas de sus obras son acciones que se desarrollan en el espacio público y que a veces requieren la participación de agentes externos al mundo del arte. A lo largo de los años, Fermín Jiménez Landa ha ido generando un imaginario y un cuerpo de trabajo del todo singulares y personales, alejados de las convenciones y las tendencias artísticas.

El vídeo *Sumatra (todo es imposible)* (2019) ofrece una sucesión continua de planos de palmeras en el momento en el que se derrumban y caen al suelo, justo después de ser taladas. La lentitud y la elegancia de sus movimientos y el encadenado visual de sus caídas dan lugar a una secuencia de gran belleza, que genera en el espectador un fuerte efecto hipnótico. El atractivo estético de las imágenes contrasta, no obstante, con la aparente nocividad ecológica de lo que estas nos muestran, que bien podría ser una tala ilegal de árboles en un entorno natural protegido. Por otro lado, la contundencia del título, la radicalidad con que denuncia la imposibilidad de cualquier cosa, nos invita a otorgar a la secuencia un sentido trágico que ultrapasa lo que las imágenes documentan estrictamente, como si esta sucesión de caídas repetidas pudiera ser una parábola de la decadencia y del hundimiento de nuestra civilización. Pero en realidad, y en contradicción con lo que las imágenes parecen mostrar, el vídeo documenta una intervención positiva en términos ecológicos, ya que esta tala en cuestión tiene como finalidad eliminar un monocultivo destinado a la producción intensiva de aceite de palma para reforestar la selva con especies autóctonas. Desde el conocimiento de este hecho, podemos entender *Sumatra* como una reivindicación del valor que la caída, la destrucción y el hundimiento tienen en los procesos de cambio y de transformación. Al mismo tiempo, desde esta perspectiva, el título se nos presenta como una provocación y nos insta, tal vez, a interpretarlo en un sentido contrario al que expresa: ¿quizás todo es posible...?

Todos los pájaros de Shakespeare (2020) es un *collage* sobre papel que referencia cada una de las aves que se mencionan en las obras de William Shakespeare. Los nombres de los pájaros, ordenados en una lista, se acompañan de imágenes fotográficas y de dibujos de procedencia variada que representan a estas aves. En esta obra, el artista ha escogido un motivo de la literatura de Shakespeare que, a pesar de aparecer con cierta recurrencia, es al mismo tiempo secundario en el desarrollo literario de sus obras. Jiménez Landa da relevancia a este elemento colateral y construye todo un imaginario visual *ad hoc*, con la generación de unas referencias visuales que no estaban en la obra literaria original. *Todos los pájaros de Shakespeare* establece un vínculo entre el lenguaje de la literatura y el de las artes, y evidencia la fricción existente entre el texto o la palabra, que por defecto es una abstracción carente de imagen, y la representación visual, que es única y concreta.

Con motivo de la 12ª Biennial d'Art Leandre Cristòfol, Fermín Jiménez Landa presenta también un nuevo trabajo de la serie *Mapas irreversibles*, hecho específicamente para el contexto de La Panera. Los mapas son el resultado de una acción que el artista lleva a cabo en distintos lugares, siguiendo una misma metodología. Situado delante de una pared o un muro A, pide amablemente a un peatón que, mediante papel y un rotulador azul, le indique cómo desplazarse hasta un muro B. Una vez llega al muro B, el artista solicita a una persona anónima que, usando también las mismas herramientas, le indique el camino de vuelta hasta el muro original. La serie está formada por todas estas parejas de mapas resultantes, dibujos hechos a mano con grafismos sencillos que, desde el conocimiento y la interpretación de cada

peatón, trasladan al papel una abstracción espaciotemporal. El hecho de que el origen y el destino sean muros o paredes añade a la acción un componente absurdo, Pero también la idea que es el recorrido, el desplazamiento entre un límite y otro, el que verdaderamente tiene valor. En algunas ocasiones, como es el caso de esta intervención para la Biennial, el artista pinta cada recorrido en gran formato en el muro correspondiente, respetando, el tipo de trazo, el grosor y el color azul característico de todos los mapas de la serie. Descontextualizados y ampliados, adquieren el aire de un dibujo abstracto y minimalista. En esta ocasión, el artista ha elegido de punto de partida una de las paredes de la sala expositiva y, como punto de destino (y a su vez, de origen), un muro de una calle del barrio donde está ubicada La Panera. Con estos trabajos, que Jiménez Landa describe como una «práctica cartográfica inútil de ida y vuelta», el artista recupera el gesto de dirigirse espontáneamente a los desconocidos para obtener ayuda, algo que, en cierta medida, refuerza la idea de comunidad y de pertenencia, la sensación de no estar del todo solo en un entorno anónimo; una costumbre, no obstante, que el hecho de tener al alcance Internet y las tecnologías de la geolocalización ha convertido en obsoleto. **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) plantea ejercicios de *reenactment* (reconstrucción histórica de acontecimientos de un pasado reciente) de un tiempo que ella no ha vivido y pone el acento en los primeros pasos de la implementación del sistema democrático en el Estado español, con la intención de analizar y revisar los hechos históricos, políticos y estéticos que los constituyen y hacer emerger de ello las contradicciones y paradojas. Con un trabajo arraigado en la tradición pictórica y performativa, Lasurt a menudo formaliza sus propuestas a partir de dibujos secuenciados que recrean materiales de archivo, y que en el espacio expositivo se presentan como cintas de película cinematográfica que confieren una temporalidad y un movimiento latentes en sus instalaciones.

Los suyos son proyectos muy localizados en el tiempo y también en el espacio, como *Emissió periòdica definitiva* (2017), que trata las emisiones tempranas de la que ha sido considerada la primera televisión local pública del Estado español, Radio Televisió Cardedeu, y que, junto con otros proyectos análogos que surgieron justo después, se ha convertido en relevante porque puso fin a los veinticinco años de monopolio de difusión de la información por parte de Televisión Española e hizo posible un acceso diversificado a la información política y cultural. Proyectos amateurs que nacieron fuera de la legalidad, porque la Constitución no contemplaba este tipo de iniciativas, lo que propició una política institucional basada en el principio de la tolerancia, que, aun así, no dejó a un lado medidas sancionadoras e, incluso, el cierre de emisoras por parte de la censura y la represión franquistas. *Emissió periòdica definitiva* se compone de dos cintas dibujadas, una de ellas en blanco y negro – la que reproduce las imágenes de la primera emisión semanal del canal, en 1981– y la otra en color, presentadas suspendidas del techo unidas por sus extremos, en forma de bucle – que recrea la primera transmisión televisiva de elecciones municipales, dos años después, durante la cual se realizó un ejercicio de reflexión acerca de la idea de democracia en base a una encuesta llevada a cabo a los alumnos del instituto de la localidad–.

Otro friso pictórico, acompañado en esta ocasión de la animación y coloración digitales, fotograma a fotograma, de una película analógica digitalizada para la red, 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). Se trata de un proyecto complejo, concebido en el marco de *El Archivo F. X., las Chekas psicotécnicas de Laurencic y la función del arte* de Pedro G. Romero, que pone en relación la versión futurista de la novela *Thaïs* de Anatole France, en el filme homónimo dirigido por el cineasta Anton Giulio Bragaglia; la metodología didáctica de la pintora vanguardista Liubov Serguéievna Popova, que promovía el arte utilitario en el aula; y las aplicaciones, bajo la influencia soviética, del arte de vanguardia en las celdas psicotécnicas diseñadas por el refinado torturador Alfonso Laurencic durante la Guerra Civil española. La recreación del tercer acto de *Thaïs*, en el que la protagonista se suicida atormentada por los remordimientos, se convierte en la excusa para el extraordinario homenaje que Lola Lasurt rindió al proyecto revolucionario. I lo hace con la introducción ritmada de ilusiones ópticas, que reproduce de documentos históricos y que progresivamente se mezclan y confunden con los delirios de la protagonista y con los motivos de abstracción geométrica que ornamentan su habitación: visiones opresivas y antinaturalistas que eran usadas en las celdas de las prisiones del Frente Popular, con la finalidad de afectar a la inestabilidad física y emocional del recluso, y que ponían, de esta forma, el arte al servicio de una causa política abocada al fracaso, aquella de la república y la lucha antifascista. **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 pleno siglo XXI es muy difícil, por no decir imposible, concebir la naturaleza como un reino intacto e inmaculado. Mariona Moncunill (Valls, 1984) tiene muy claro que cuando hablamos de naturaleza no podemos evitar las cargas ideológicas, económicas y culturales que lleva implícitas.

La idealización que el romanticismo hizo de la naturaleza ya anunciaba su declive, que no ha hecho más que acelerarse durante la modernidad y la postmodernidad. Justamente, Mariona Moncunill (Valls, 1984) a lo largo de su trayectoria, ha indagado de manera irónica y crítica en cómo los jardines botánicos divulgan las especies que custodian (*Text on Snow on the Botanical Garden*, 2013), cómo los bosques pueden convertirse en recursos para el ocio (*Forest, Forest*, 2013) o cómo el patrimonio, la identidad cultural y la geografía pueden encapsularse en una maqueta de grandes dimensiones (*Catalunya en miniatura*, 2014). Ahora presenta una nueva producción bajo el título *Malpaís*, que toma como referente el paisaje del desierto de Tabernas (Almería), un paraje de rocas sedimentarias erosionadas que recuerda al sureste de Estados Unidos, un escenario óptimo para la filmación de *westerns* sin salir de Europa, que atrajo a directores como el célebre Sergio Leone, que llevó a cabo la *Trilogía del dólar*, con Clint Eastwood como actor principal.

La artista, en este proyecto, más que interesarse por toda la carga mítica que envuelve a los *spaghetti westerns*, se ha centrado en el paisaje, testigo y marco mudo de todas las tramas cinematográficas que allí se desarrollaron extensamente. En este sentido, Mariona Moncunill ha realizado un proceso de investigación alrededor del desierto de Almería como plató, como recurso económico y cultural, que ha condensado en tres piezas: un tríptico en vídeo, una serie fotográfica y una conferencia performativa. Para el trabajo en vídeo ha partido de las

tres películas de Sergio Leone (*Por un puñado de dólares*, *La muerte tenía un precio* y *El bueno, el feo y el malo*), de las cuales ha obviado cualquier referencia iconográfica para centrarse exclusivamente en el paisaje en estado crudo. Una crudeza y un retorno a su idiosincrasia que se ven reforzados por la incorporación como banda sonora de las grabaciones de audio realizadas en la actualidad. Las fotografías que dialogan con los vídeos no hacen más que subrayar la concepción utilitaria a través de la cual nos dirigimos al paisaje; la artista ha optado por la apropiación directa de fotogramas de películas a modo de postales turísticas.

Por último, la acción performativa *Malpaís/Badlands* permite a Mariona Moncunill desarrollar su posicionamiento de forma argumental, con un discurso subjetivo que oscila entre el academicismo y cierto simbolismo. Con todo, podemos entender este proyecto como una relectura y reactualización de un paisaje que la industria cinematográfica ha estereotipado y marcado culturalmente, y ha eclipsado otros significados y connotaciones que a partir del trabajo de Mariona Moncunill podemos entrever. **AJ**

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

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

Los trabajos de Olga Olivera-Tabeni (Lleida, 1972) pueden entenderse como espacios de resistencia y disidencia al ordenamiento económico actual, el capitalismo imperante. En sus obras señala y plantea alternativas, como la reivindicación de las malas hierbas y los márgenes improductivos, en tanto que recursos que aún no han sido depredados por la economía; en otras propuestas critica directamente los estragos del capitalismo y el patriarcado, como la herida en el paisaje que ha dejado la planta fallida de cemento en la orilla del río Ebro en Almatret o como en el caso de las mujeres acusadas de brujería, que fueron perseguidas y masacradas. En este sentido, Olga Olivera-Tabeni, partiendo de procesos de investigación, combate la amnesia colectiva e indica los mecanismos de discriminación y explotación que el sistema político y económico usa sobre el territorio y las personas.

Con *Trenta-quatre dies caminant al voltant de trenta-quatre parcel·les*, recupera la figura de Dolors Codina Arnau, alcaldesa de Talladell, que a su vez fue la primera mujer de Catalunya que ocupó este cargo. Dolors Codina Arnau fue la propietaria de las fincas que ahora la artista decide reseguir caminando por sus límites como una acción sencilla, pero a la vez cargada de significados. La artista, al caminar, documenta y descubre márgenes abandonados, parcelas desdibujadas por el paso del tiempo que nada, o poco, tienen que ver con los documentos hallados, escasos reductos de un mundo sin cultivar, que queda fuera del circuito productivo.

En *Manifest del contraplà*, Olga Olivera-Tabeni reflexiona sobre cómo las explotaciones agrícolas actuales están transformando el paisaje tradicional, en el sentido de que va perdiendo volumen, relieve y referencias visuales en favor de un allanamiento progresivo, que uniformiza los campos de cultivo y el horizonte.

La artista parte del descubrimiento de un gran terreno, consecuencia de la concentración parcelaria y de los movimientos de tierras, hasta el punto de que borra los márgenes de piedra, zonas de pasto y olivos centenarios. Con la ayuda de imágenes de Google, captadas antes de la mutación del terreno, Olga Olivera-Tabeni lleva a cabo un intento de reconstrucción aplicando un proceso de geolocalización, GPS; marca y fotografía los lugares donde deberían estar situados los elementos desaparecidos; y después pasa los resultados por un *software* de arqueología de imagen multiespectral, que de algún modo tendría que permitirnos redescubrir los estratos prestados de este paisaje. Las diferentes capas se muestran en forma de alfombras a modo de paisaje catalogado e imposible 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 i gràfica de dades
catastrals de bien inmueble*
Cortesía de l'artista

MANIFEST DEL CONTRAPLÀ, 2021

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

La práctica artística de Mario Santamaría (Burgos, 1985) está orientada a identificar y visibilizar la dimensión material y física de Internet y de las tecnologías digitales, a menudo a través de intervenciones imaginativas y lúdicas, que son, a su vez, profundamente críticas y que buscan desmitificar la idea de la red y de la nube como una realidad inmaterial e incorpórea. Santamaría se interesa también por el fenómeno de la observación, por todo lo que, citando a John Berger, podríamos llamar *modos de ver*, y por lo que Jonathan Crary describe como «técnicas del observador», siempre confiando una atención especial al estudio de la interfaz como elemento mediador entre la visión humana y el mundo. Sus proyectos, que toman como elemento de partida y de análisis las telecomunicaciones y los sistemas digitales, se formalizan a través de propuestas que se inscriben en la práctica escultórica y performativa, y que a menudo participan también de la tradición flaneurista y de la deriva situacionista.

La instalación *Unfixed infrastructures and rabbit holes* configura en el espacio expositivo un circuito de wifi alternativo al de la Panera. Esta red wifi ha sido manipulada para que los datos circulen de forma deficiente, sin seguir los protocolos de tráfico asignados automáticamente por Internet en base a criterios de efectividad y rapidez, sino con el objetivo de que la transmisión de información siga la ruta de conexión más larga posible. Esta alteración de los parámetros de operatividad del sistema hace que la latencia de la transmisión sea muy superior a la de una conexión normal, que suele ser de entre 25 y 40 milisegundos, y que el tiempo que los datos tardan en llegar desde el punto de origen donde están almacenados hasta su destino pueda llegar a ser de unos 40 segundos.

En un ejercicio de flaneurismo o deriva digital, el artista fuerza los datos a circular innecesariamente por varios puntos de conexión situados en distintos continentes, e intenta así que la información esté en circulación el máximo tiempo posible sin llegar al punto en que la conectividad se pierda. En la instalación hay también la base de una estructura que se usa para construir suelos falsos

que permiten salvar las irregularidades y los desniveles del suelo, y bajo los cuales a menudo pasan cables y otros componentes tecnológicos que quedan ocultos. Aquí sugieren la existencia de un doble estrato: el que corresponde a lo que convencionalmente denominamos *realidad* y el de la «nube» que, a pesar de que se nos presenta habitualmente como un estrato descosificado, sin una materialidad, tiene sin duda una dimensión física que conlleva un gran impacto urbanístico, ambiental y ecológico.

Los datos que circulan por la red de *Unfixed infrastructures and rabbit holes* son los de un video grabado en un centro de procesamiento de datos en el que, incidentalmente, entró un ciervo. Las imágenes del animal caminando por el interior de este espacio constituyen una especie de espejismo, la aparición del cuerpo y de la vida dentro de un entorno aséptico de equipos tecnológicos y cables, a través de los cuales circulan a una velocidad prodigiosa infinidad de datos digitales con información y representaciones del mundo. A su vez, la imagen en movimiento de este ciervo, poco fluida debido a la conectividad deficiente del sistema creado por Santamaría, adquiere un cariz espectral que evidencia su condición digital, el hecho de ser una representación traducida a un conjunto de datos puestos en circulación. Igual que el ciervo real camina entre la maquinaria tecnológica de un centro de datos, el animal reducido a dato avanza por todos los espacios que la red conecta, a través de servidores, centros computacionales y miles de kilómetros de cables de fibra óptica que atraviesan la superficie terrestre y el fondo marino. **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) trabaja indistintamente en el terreno de las artes visuales y en el de la literatura, a menudo explorando los intersticios entre ambas disciplinas e investigando las posibilidades de construir narraciones a partir de la conjunción y la contraposición de imágenes y texto. La artista se interesa por el relato y las historias, pero también por los lugares de enunciación desde los cuales se crean, por cómo circulan y por la forma en que, desde el imaginario popular, inciden en la conformación moral y en el comportamiento de las sociedades. Entendiendo que la palabra es un lugar de poder, el trabajo de Solà pone también atención en la agencia de quién narra y quién es narrado, en quién puede convertirse en un sujeto que relata y quién solo puede ser un sujeto subalterno o un objeto narrativo. Su trabajo es, por lo tanto, político, pero también sumamente poético, rico en metáforas y en imágenes literarias y visuales de gran belleza.

Solà se interesa por los mitos, las leyendas, los cuentos y otros elementos de la tradición literaria de origen oral, así como por el folklore y la cultura popular, pero no tanto desde una deferencia historicista o antropológica, sino para integrarlos en su trabajo como un lugar desde donde aproximarse a la contemporaneidad y entenderla. Su obra está atravesada por la voluntad de cuestionar profundamente el paradigma antropocentrista y pensar el mundo desde todos los lugares y las formas posibles. Usando el lenguaje y el juego como herramientas especulativas, la artista se acerca a diferentes formas de existencia y de alteridad no humana, como los animales, los fenómenos atmosféricos o la vida vegetal, pero también a lo que convencionalmente hemos entendido como inexistencia, explorando la relación entre la vida y la muerte para relativizarla, poniendo atención a manifestaciones que transitan de manera fluida y porosa entre estos dos estados.

Partiendo siempre de procesos de investigación artística y usando metodologías propias de las artes visuales, el trabajo de Irene Solà se despliega mediante formatos y materializaciones varias, en vídeos, instalaciones, libros de artista, acciones, entornos digitales o novelas.

Las obras *Una dona que* (2020) y *Witches come in at night an ride yuh too* (2020) forman parte de un proyecto artístico de Irene Solà que, bajo el título «Hi ha una dona que», investiga las

variantes de un motivo iconográfico presente en muchas culturas desde hace muchos siglos: el de una mujer que cabalga sobre la espalda de un hombre, el cual a menudo lleva unas bridas en la boca, como si fuera un caballo o un asno, y que a veces incluso aparece convertido en uno de estos équidos. Solà explora las relaciones entre esta imagen y una larga tradición narrativa de origen asiático que da lugar a multitud de cuentos y leyendas sobre mujeres que someten a hombres montándoles encima como si fueran bestias. Estas historias cautelares, que tenían el propósito de advertir de los peligros de las argucias de las mujeres y de predicar contra su poder seductor, aparecen en lugares y contextos muy diferentes: como acusaciones en juicios por brujería de la época moderna, en leyendas europeas de época medieval o en las comunidades negras del sur norteamericano. En Europa y por todo occidente, esta narración se difunde como la historia de Phyllis y Aristóteles, y genera múltiples interpretaciones iconográficas y narrativas en el arte y la literatura.

Witches come in at night an ride yuh too (2020) es una instalación narrativa y visual que se despliega en el espacio como un friso o una secuencia. La pieza contrapone representaciones de la historia de Phyllis y Aristóteles fechadas del siglo XIII al XX con fragmentos de transcripciones de juicios por brujería en los que, a menudo en primera persona, varios hombres explican cómo han sido cabalgados por brujas, o bien acusan a mujeres de haberles montado. La pieza pone de manifiesto cómo las narraciones y los motivos visuales que cristalizan en el imaginario popular están estrechamente relacionados con la configuración social y las estructuras de poder.

La pieza de vídeo *Una dona que* (2020) es una adaptación del cuento *Les bruixes del pla de les Arenes*, que responde a esta tradición narrativa y explica la historia de una mujer casada con un herrero que por las noches montaba a los jóvenes ayudantes de su marido y les usaba como caballo para ir a las reuniones de brujería. La historia, que termina con el asesinato de la mujer a manos de los hombres, está narrada mediante el uso de cartelas de texto y fragmentos de vídeos caseros, en los que aparecen mujeres montando asnos. Con humor, desde un lugar desenvuelto y a su vez incómodo, esta selección de vídeos establece una continuidad con los motivos visuales que conforman *Witches come in at night an ride yuh too*, y actualiza este elemento iconográfico con representaciones visuales contemporáneas extraídas 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) es artista, investigador, docente y productor. Su trabajo se desarrolla entre las artes escénicas y las visuales. Siempre que puede, canta y nada, en una búsqueda de pistas para entender por qué hace lo que hace. Los trabajos y proyectos en los que participa son parte de un proceso de investigación que podríamos definir como vital y, por tanto, se enmarcan en diferentes estrategias de aprendizaje de manera individual y colectiva, junto a Laia Estruch, Juan López, Martín Vitaliti; el grupo de investigación «Si CentroCentro fuera FueraFuera»; en contextos educativos como Eina o Massana; y a través del proyecto de gestión cultural comunitario «GRAF.cat».

Es que ahora no puedo (2020) tiene su origen en una exposición que tuvo lugar en la primavera de 2018 en la galería eTHALL de Barcelona: una intervención en el espacio de la misma que se presentaba con una serie de *performances*, en las que Marc Vives compartía su experiencia de ir a nadar todos los días y su relación con la montaña de Montjuïc, desde el agua, los sonidos, el cantar. Aquella de la galería era una *performance* en tres tiempos: el que Marc dedicó a preparar la muestra, visible a través de la pintura rascada del suelo y acumulada en la pared silueteando la montaña –un proceso de transformación visible desde la calle–; después, una vez dentro y tras haber reservado una cita, un relato oral seguido de una lectura colectiva nos acercaba a la autoimposición de una rutina –nadar en el mar de Barcelona todos los días, mirar la montaña de Montjuïc y conectar con ella (quizá esta rutina sería el cuarto tiempo, uno largo, casi inabarcable, que informa a todos los demás); y, por último, una *performance* privada, por turnos, sin orden, en los que Vives compartía esa experiencia con cada una de las participantes que así lo quisiera.

Una experiencia que ahora se presenta en forma de instalación, en una suerte de bitácora que nos invita como espectadores a transitar diferentes temporalidades, acciones (nadar, cantar y rascar) y espacios físicos (el mar, la montaña y el espacio de la galería), para componer uno de esos lugares del alma que nos invitan a conectar con lo más profundo, lo más personal, aquello que cuesta compartir y que, en cierto sentido, duele por cercano, por sincero, por humano. En estos calendarios los materiales se organizan por meses, semanas y días, Marc Vives intercala fotos, textos de canciones, reflexiones, dibujos, Montjuïc siempre presente, su cuerpo, el ruido del agua, y nos hace partícipes de una rutina diaria que es, a su vez, un método de aprendizaje a través de la constancia, de la repetición. Nadar. Cantar. Si buscamos en el diccionario de la RAE el término *encorpar*, este no lo incluye en ninguna de sus dos versiones, papel y digital. Tal vez debiéramos hablar de «poner el cuerpo», pero ¿qué ocurre si pones el alma y el cuerpo, si pones la vida en algo? Supongo que esa es la expresión correcta, «poner la vida», sentir la vida, y esto ocurre con muchas de las piezas de Marc Vives en las que la experiencia personal se convierte en un mecanismo de aprendizaje colectivo, en las que la rutina deviene ritmo y marca un proceso donde lo personal es colectivo. **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.