

NOMÉS SI FA OLOR DE TERRA

A CURA DE BLANCA ARIAS
15.06.2024 – 29.09.2024

ESPAI 0



Abrigos para cuerpos sin forma, 2022
María Alcaide

«La teoria pot ser una rosada que s'alça de la terra i es recull en el núvol de pluja i torna a la terra una vegada i una altra. Però si no fa olor de terra, no és bona per la terra.»

ADRIENNE RICH,
Notes towards a politics of location

Des de la dècada dels setanta, un dels compromisos bàsics de les pràctiques feministes ha estat transformar el cos en un espai per a l'alliberament. Una corporalitat que comença essent individual, capturada en els límits del propi cos, però que adquireix agència en fer-se col·lectiva, que creix en paral·lel al desig d'esdevenir una sola, múltiple i polifònica. Per això, com proposa Adrienne Rich a *Notes towards a politics of location*, és necessari ubicar el terreny des d'on construïm la nostra veu: no per a transcendir el cos, sinó per a reclamar-lo i responsabilitzar-nos de la nostra proximitat amb el centre o amb la perifèria. Aquesta consciència de la posició, entrelaçada amb la noció de viure en i amb un món ferit —marcat per la violència colonial, cisheteropatriarcal i capitalista—, ha doblegat el paradigma antropocèntric que es beneficia de la desvinculació afectiva i material del cos humà respecte del seu entorn i la resta de formes de vida. Quin món s'acaba quan invoquem la fi del món? Com podem viure l'apocalipsi amb tendresa? Quines ruïnes imaginem al paisatge del futur?

Atenent a la complexitat de l'entramat de relats que perfilen el cos com a territori, aquesta exposició anhela teixir una xarxa d'artistes joves establertis a l'Estat espanyol que, des de la multiplicitat dels feminismes, ens conviden a imaginar i, potencialment, encarnar *el que pot un cos* quan entra en relació amb altres cossos. No només per a celebrar que existim junts, connectadis, sinó per a especular sobre els significats de ser un cos i habitar el món des d'ell. Aquí els feminismes no apareixen com a temàtica, sinó com a metodologia. El cos no es representa, sinó que es presenta: latent, provisional, mòrbid. Ja sigui esquinçant-lo com a superfície mapejable, ja sigui hibridant els binarismes i obrint-nos a habitar la frontera, o explorant la possibilitat de convertir-se en paisatge, aquesta cartografia ens presenta la urgència de qüestionar la identificació del subjecte del feminisme amb la natura per tal de reconsiderar la rellevància del cos com la geografia més propera i sempre marcada per la política, la narrativa i l'artifici.

Hi participen: Alicia Arévalo, Anaïs Florin, Anna Irina Russell, Cande Lázaro, Helena Laguna Bastante, helena vinent, Mar Reykjavik, Maria Alcaide, Marina González Guerreiro, Marta Galindo, Feña Celedón Pérez (Muerte a la Norma / Monster Lab), Tau Luna Acosta, Yun Ping 昀平.

Hi col·laboren: Genalguacil Pueblo Museo.

Marta Galindo García (Cadis, 1993)

1) *Jardín de verano*, 2022

Granadura de fusta, pintura acrílica, metall i fil de niló.

A l'estiu, al jardí, les mosques voletegen acalorades buscant un espai on l'aire sigui respirable. En aquest viatge cap a l'habitable, els borinots tracten de colar-se a les cases, on esperen trobar refugi. Podem entendre aquesta peça de Marta Galindo García com una invitació a esdevenir-borinot i a situar-nos en l'exposició com un insecte que fuig del seu destí (no tan) biològic. A *Jardín de verano* els grans de collaret pintats a mà per l'artista no pretenen separar el dintre del fora, sinó generar un llindar que ens convida a travessar-lo per a entrar a l'exposició predisposats al tacte. Entrar a la sala des de la pell, fregant la cortina, que convida a pensar l'exposició des d'un gest inherent a la cura, a entrar en relació amb les obres des de la lògica de la carícia.

L'obra parteix del desig de posar en valor el treball feminitzat mitjançant l'ús insistent de tècniques vinculades a l'entorn del Genalguacil Pueblo Museo, on l'obra va ser creada durant l'estiu del 2022. Unes pràctiques vinculades a la cura, però també a una saviesa local, rural i ancestral, vehiculada a través de la confecció de cortines de granadura, la tradició floral i tècniques de costura com el punt de creu o el brodat.

Feña Celedón (Santiago de Xile, 1990)

2) *Dafne en drag*, 2024

Llavors i branques de tipuana, líquens en escorça i branca de plataner, branques de cua de guineu, glans, cards, molsa, cartró pedra, silicona, fusta i cartró.

Cal mirar al revés, ficar-se a dins, tocar el terra. Per a entendre el mite cal practicar-lo. Per a imaginar mons desitjables cal revisar les narratives disponibles i girar-ne la pell, exposar-ne les entranyes. En un exercici de transvestisme barroc, Feña Celedón es tomba cap a l'antiguitat clàssica per a buscar aquestes històries altres i trobar-les. En aquesta ocasió, l'artista rescata el mite d'Apol·lo i Dafne dels discursos cisheteropatriarcals i ens convida a tornar a la nimfa dels boscos la seva agència i la seva potència simbòlica com a ésser més enllà dels binaris. *Dafne en drag* proposa una relectura desviada del relat oficial en què el centre no es troba en la relació tràgica de la dríada amb el déu, sinó en el trànsit que acaba desenllaçant aquest vincle: en l'esdevenir-arbre / esdevenir-monstre per part de Dafne a través del qual afirma la seva existència híbrida i fugitiva.

L'artista, seguint els passos dibuixats per Ursula K. Le Guin a *La teoria de la bossa de la ficció*, recorre a la recollecció com a metodologia de producció narrativa, de manera que genera una peça a partir de la recollecció de dos elements: matèria orgànica i matèria mitològica. Aquí, el *drag* (o el *drag* abans del *drag*) apareix com un llenguatge visual capaç de desplegar les seves tecnologies més enllà del cabaret, com una artesania amb la seva pròpia gramàtica, com una pràctica creativa i DIY que pot oferir alternatives a la cristallització dels codis artístics. Aquí, el *drag* apareix com una pràctica de recollecció paradoxalment i eloqüentment present en la natura per a recordar-nos, per a dir-ho amb Celedón, que «no som modernes, som molt més antigues».

Mar Reykjavik (Sagunt, 1995)

3) *La risa de la barriga*, 2021

Vídeo a tres canals.

Quan les paraules fallen, la panxa riu. Quan estem al límit, quan el vent ens sacseja, quan les entranyes xoquen entre si, la panxa riu. Segons l'avi de Mar Reykjavik, quan uní es gronxa i l'estómac li fa un sotrac, la panxa riu. El riure de la panxa és una sensació que provoca més riure de la panxa.

A *La risa de la barriga* Mar Reykjavik recorre a l'àmbit familiar per a abordar des d'allò personal una qüestió territorial, per a articular des d'allò poètic una resistència política. Al que assistim és, en realitat, a un joc oral entre germanis en què set vocals i algunes paraules aparentment inconnexes posen en relleu l'essència de tota comunicació: la complicitat. En la peça, les tres veus teixeixen un espai de connivència en el qual es despleguen unes formes de comunicació afectives —familiars i difícilment desxifrables— que conviuen i s'emboquen amb les normes apreses del valencià, llengua vehicular de Reykjavik. En aquest encreuament, l'encryptació del llenguatge o la generació de microllenguatges propis d'una generació o d'un context funcionen com a afirmació de la possibilitat de comunicar-nos d'una altra manera, de no sucumbir a la normalització lingüística, però també de no cedir a la supremacia de la paraula. Quan ens girem cap enrere i parem esment en les veus de lis qui es van entendre abans que nosaltres, quan mirem als costats i veiem que estem acompanyadis, la panxa riu.

Anaïs Florin (Cannes, 1987)

4) *Viure de la terra* (de la sèrie «Defensem»), 2024

Pintura acrílica sobre lona i canyes.

En el llicament d'aquestes tres lletres que s'escorren entre la política i la poètica, es produeix un fregament eròtic. En aquest frec seductor de vocals i consonants en el qual les unes es fonen amb les altres per a reclamar una reconciliació dels contraris és on s'installa el treball d'Anaïs Florin. Apropiant-se de la gramàtica del lema, l'artista tempteja les formes en les quals dispositius senzills com la pancarta o el cartell poden servir per a fer memòria o retenir relats per al present. Així, lluny de caure en vicis representatius, ella usa la simplicitat no com a mecanisme d'aplanament de la rugositat o la contradicció, sinó com a via de reivindicació del que ja ha estat dit, gairebé com a forma d'homenatge als usos precisos i inequívocs de la paraula en contextos d'urgència política.

En el seu treball amb arxius locals autogestionats, d'on extreu els materials per a la producció artística, el desig de Florin és doble: d'una banda, hi trobem l'anhel de reivindicar l'exercici de memòria en si mateix, així com la importància del record i l'atenció a un passat que és vigent; de l'altra, la voluntat és activar el material d'arxiu des d'un present que el necessita, tot creant un objecte útil, la pancarta de tela, que podrà ser utilitzat als carrers una vegada s'acabi l'exposició. Així, en la sèrie «Defensem», Florin proposa un acostament situat a les pràctiques de resistència a l'explotació del territori (en el cas de *Viure de la terra*, Lleida) que, des de l'autoorganització i el compromís amb la col·lectivitat, ens permetin teixir una desitjable genealogia de la desobediència.

Anna Irina Russell (Barcelona, 1993)

5) *Soplo*, 2023

Tela reflectora, dispositiu electrònic per al control de l'aire, bufador d'aire.

Les figures serpentejants que recorren sòls i murs còmplices intervinguts per Anna Irina Russell ens demanen que ens hi enfrontem com si fóssim amants: com aquells que guarden l'espai per a mirar des de lluny fins que un gest de l'altri ens fa pensar que estem llestis per a l'acostament. *Soplo* és un cos en canvi constant, que dialoga amb el seu entorn immediat a través de formes de comunicació subtils i coreogràfiques. Quan les paraules no basten, el cos ens mostra alternatives per a fer-nos presents: la respiració, el batec, el bombament.

Respirant de manera descompassada, la peça convida a reflexionar sobre la percepció i els límits del cos. Respirar juntis implica estar obertis al contagi, estar disposadis a l'ofec, a la falta d'oxigen. Així, cada vegada que aquests éssers s'inflen, hi ha alguna cosa en joc: la possibilitat de veure'ns aclaparadis per l'anhel de respirar el mateix aire, de compartir atmosfera, que ens pesi la mateixa humitat, que ens sufoqui la mateixa calor.

A *Soplo* l'artista demostra que un cos pot, efectivament, esdevenir un paisatge sense convertir-se en un camp de batalla. Podem mutar en un ens que, alhora que reclama el dret a decidir sobre els seus contorns, és capaç de desinflar-se i de prendre consciència de l'espai que ocupa.

Cande Lázaro (Badajoz, 1997)

6) *Los cavernícolas*, 2024

Vídeo monocanal i malla per a recollir ametlles.

Acostar-nos al món des de la pregunta i no des de la certesa, dubtar com a metodologia feminista o recórrer a la vulnerabilitat com a lloc de producció de la veritat en minúscules, poden ser algunes de les maneres de fer front a la cultura de la seguretat i de la supremacia de la raó. *Los cavernícolas* és un *videoassaig agrícola makinero* que parteix d'aquesta cruïlla per a preguntar-se sobre la construcció del subjecte rural, ficcionat des d'entorns urbans com a aliè a la cultura o a la producció de coneixement.

En el curtmetratge, Cande Lázaro parteix d'una confessió d'un conegut —«ja no vaig al poble perquè està ple de cavernícoles»— per a indagar qüestions embullades i irresolubles —com la construcció de l'alteritat, les pràctiques extractivistes o les perversions del discurs de la inclusió— a partir de la lògica de l'estereotip. Aquí la disfressa apareix com un dispositiu que convida a burlar la rigidesa i els essencialismes que concerneixen a la ruralització i la construcció de la classe, però també a la racialització. No obstant això, aquesta operació es combina amb la pràctica d'una escolta radicalment tendra i activa que ens convida no a solucionar aquestes complexitats, sinó a sostenir-les. És precisament aquesta (con)fusió la que, acompanyada d'una imatge pobra i *amateur*, ens incomoda amb el desig de convidar-nos a practicar noves maneres de narrar-nos i entendre'ns, en relacions problemàtiques i inquietants tant amb el centre com amb la perifèria.

Anaïs Florin (Cannes, 1987)

Marina González Guerreiro (A Guarda, 1992)

7) *Las tareas cumplidas*, 2024

Mobles metàl·lics, pissarra blanca dibuixada, oli sobre fusta, corda, encenedor amb un toro psicodèlic, bitllet Frankenstein, plats que són rellotges, raïms, embolcall de Ferrero Rocher, cava, celebració, verd i rosa (els colors dels llençols), diverses barques, pin del far de Vigo, pin de karate, paperets de tasques acomplertes, bústia, agenda del 2023, dibuixos del Zafira en diferents circumstàncies, draps nuats, avió, imant, algunes coses que van quedar a la taula abans de la mudança, la sal que va sobrar, plànol de l'habitació i dels seus endolls, escala, clauer, un *dibujiño dunha* taula, diversos objectes regalats per la germana de Marina (raïm, una pedra que va portar de la vinya el dia que va deixar la feina, durant la poda, i un sabó amb forma de raïm) i raïm de vidre que li va donar el seu pare.

Hi ha un raïm de vidre, uns plats que són rellotges, un pin del far de Vigo. Hi ha també draps nuats, algunes coses que van quedar a la taula abans de la mudança, un *dibujiño dunha* taula, uns paperets de tasques acomplertes. Hi ha una trobada entre allò residual i allò nou, una hibridació de l'artesanía amb la producció en sèrie, una convivència pacífica del passat amb el futur, un sondeig de les formes en les quals es configura el record. En una relació íntima amb la matèria, la peça convida a habitar l'abisme entre el públic i el privat, entre l'habitació i el carrer, però també entre el quotidià i l'extraordinari, entre l'avorriment i l'erotisme.

Las tareas cumplidas és un joc, un assaig en el qual la pràctica artística no es presenta com a purament creadora, sinó com a reordenadora de món, com un espai de rastreig, de cerca d'alguna cosa que signifiqui, de pistes per a fer-nos entendre. En els últims mesos, aquests moblets metàl·lics i estratificats han anat acumulant objectes recollectats per Marina González Guerreiro, així com per la seva germana i el seu pare; elements i amulets heterogenis que delaten el desig de l'artista de parar esment en el detall, de dignificar un gest mínim. Amb *Las tareas cumplidas*, el temps passa lent i de llarg a llarg, ens convida a detenir-nos en allò que no sol ser considerat mereixedor de ser conservat. Aquí, allò residual apareix com a recordatori del que ens afecta, del que ens mou, i com a informador de la nostra relació amb l'entorn.

— — —

Yun Ping 昀平 (Hubei, Xina, 1998)

8) *Self-portrait at 回家 (huí jiā) exhibition at El Local*, 2023

Impressió digital sobre tela.

回 (huí) es tradueix com a 'cercle', 'temps', 'retrocedir', 'donar la volta' i/o 'respondre'; i 家 (jiā), com a 'llar' i/o 'família'. Junts signifiquen 'tornar a casa'. Tornar a un lloc que resulta familiar al cos però no a la memòria, tornar a un espai tan pròxim o tan llunyà com la pell.

En aquest projecte de llarg recorregut, el cos —ahora fotografiat i fotografiant— funciona com un arxiu d'experiències del trànsit per les fronteres geopolítiques i del gènere. Hi assistim a un procés íntim de subjectivació (del fer-se subjecte) de l'artista, on la seva corporalitat opera com un espai d'assaig performatiu i de mapatge del canvi. Mitjançant la creació d'*alter egos* liminars que difuminen les barreres dels binaris, Yun Ping es fa davant els nostres ulls només per a desfer-se, dirigint-se cap a un lloc d'origen sense coordenades i tenint com a única brúixola el seu cos.

A aquest procés d'escriptura d'un diari fotogràfic, se li superposa el registre de la mostra pública d'aquestes imatges. Així, les fotografies no són mai la culminació d'un procés, sinó un punt de partida, un acte performatiu en si mateix determinat per la repetició, la insistència en el gest i la negociació amb la mirada de l'altre. En pujar a l'escala de muntatge, l'artista no pretén insistir en la diferència d'altura, sinó situar-se precisament en aquest lloc inestable i vulnerable que és un procés de creació.

— — —

Tau Luna Acosta (Medellín, 1989)

9) *Itakarú, una historia de las piedras*, 2024

Tèxtil, pols de magnetita, projecció monocanal.

L'*itakarú*, conegut també com a *magnetita*, és un mineral el significat del qual en guaraní és 'pedra a la qual es dona menjar', una matèria usada com a amulet que promet concedir tots els desitjos que se li demanin a canvi de ser alimentada; amb la condició, això sí, de cuidar-la. Al seu torn, la magnetita és el mineral responsable d'atorgar el sentit de l'orientació a les espècies biològicament migratòries. Així, aquesta pedra —que fa de la Terra un imant gegant— es troba també en petites dosis als cossos d'ocells, insectes i peixos, però també de mamífers, on opera com una brúixola que garanteix la possibilitat de tornar al punt de partida. Com podem reconnectar amb aquest sentit latent que ens mantindria unidís al centre de la Terra? Com hem d'alimentar la pedra del retorn?

Aprent de les pedres per a navegar per les derives dels processos migratoris humans i més que humans, a *Itakarú* Tau Lluna Acosta conversa amb diverses persones sexodissidents originàries de Colòmbia i residents a Barcelona —com elli mateixi—, a qui convida a viatjar amb la imaginació i des del seu present migrat, a un hipotètic lloc d'origen. Un lloc no ferit per la violència colonial, que va marcar per primera vegada els cossos LGTBIAQ+ com a equivocats. Un espai que no es troba en un passat mític, sinó en un futur possible i desitjable. *Itakarú* ens situa en un món després de la fi del món, on aquest ressò d'una saviesa ancestral es repeteix sense fi i ens manté magnèticament arreladis a l'origen.

Alicia Arévalo (Salamanca, 1998)

10) *Monstruos de última hora*, 2023

Metall, vidre, agar-agar, glicerina, vinagre, aigua, flor, nabiu, petxines, pèl.

Hi ha un cos desmembrat que brolla dels racons de la sala: fluids, pèls, petxines marines, restes de flors i plantes. Són les restes d'un monstre fet carn que ha esdevingut crosta, les ruïnes d'un futur desviat que les espècies habiten en aliances inesperades. *Monstruos de última hora* es configura com un jaciment de cossos fragmentats i múltiples, de cuirasses i crostes en descomposició, que ens recorden la nostra pròpia fragilitat com a éssers sintents.

Les escultures d'Alicia Arévalo, fetes amb materials biodegradables, ens conviden a tornar a la pell —aquest òrgan extens i estimat que ens regala el tacte— per a reconsiderar el potencial d'allò porós i allò enganxós. Aquestes criatures metamòrfiques han viscut ja la fi dels seus mons, però viuen alhora ancorades en un present en el qual les veiem mutar, en el qual assistim a la seva desintegració.

En un exercici d'imaginació radical, li artista genera un recorregut per l'espai expositiu on podem situar-nos com a arqueòloguis d'un temps (re)torçat i que, alhora, ens ajuda a situar-nos en un planeta ferit. En l'exposició, les peces funcionen com a amalgamants: creen ponts entre obres i artistes, generen un espai per a la difusió dels límits i la hibridació dels contraris.

helena vinent (Barcelona, 1988)

11) *La prótesis que dirigió al órgano contra sí mismo*, 2020

Vídeo, so, ceràmica esmaltada, làtex, escaiola, escuma de poliuretà, alumini, cera d'abella, resina.

La prótesis que dirigió al órgano contra sí mismo és un paisatge artificial, un escenari que evidencia que no hi ha res ni més ni menys natural que la naturalesa, un paratge dens i profund que ens proposa una pausa i ens contagia el desig de narrar de nou. En aquesta instal·lació helena vinent posa el focus en la construcció indentitària del cos discapacitat. Jugant amb eines pròpies de la teoria *crip-queer*, li artista aborda des de la seva pròpia carn com a persona sorda la dependència d'instruments no biològics per a la comunicació oral, com les pròtesis auditives i els subtítols.

Lluny de fer servir una gramàtica normativa, helena vinent ens convida a explorar formes de comunicació alternatives que desplacin la paraula del centre del discurs amb el desig d'eixamplar les nostres capacitats d'expressió i relació. Aquí, el cos *crip (discap)* no apareix des de la lògica de la víctima ni de l'adaptació a la norma productivista, sinó com un arxiu de coneixements, com un territori transtot on la dependència esdevé laminerera i la comunicació, possible.

Helena Laguna Bastante (Terrassa, 2000)

12) *Índice*, 2023

Llana.

Índice és un dit i també un registre d'informació. És un cos i un llistat. És un arxiu de gestos propis i heretats. En aquesta peça Helena Laguna Bastante ens dona la mà per a acostar-nos a la seva àvia (que no és la seva: són moltes i amb molts noms), de qui ha après que el coneixement no es memoritza, sinó que es grava al cos mitjançant la repetició. Aprendre una cosmologia aliena, arxivar el que només un cos guarda.

Índice és una peça que alludeix amb un mateix gest als tres moviments més repetits en la coreografia vital de la seva àvia: el del llapis en els quaderns de calligrafia, el de la cullera remonent les *migas* manxegues i el de l'agulla reparant els descosits. Amb el desig de trobar el gest de la seva àvia en el seu —d'encarnar-la—, l'artista recorre al tapís, on les seves mans s'integren amb les de moltes altres dones que van teixir abans que ella i els cossos de les quals es manifesten en la insistència en aquest gest arcaic de la trama creuant l'ordit. La llana actua com el suport híbrid a través del qual l'Helena viatja cap a aquesta genealogia de cosidores, alhora que la manté arrelada, connectada amb la terra en la qual la seva àvia, filla de ramaders d'oví, va néixer i viu.

Maria Alcaide (Aracena, 1992)

13) *Abrigo para cuerpos sin forma: Formación de la vesícula auditiva*, 2022

13) *Abrigo para cuerpos sin forma: Tráquea, traga*, 2022

13) *Abrigo para cuerpos sin forma: Desdentá*, 2022

13) *Abrigo para cuerpos sin forma: Hay unas cuerdas vocales falsas y otras verdaderas*, 2022

Abrigos para cuerpos sin forma és, primer de tot, un palimpsest de desitjos generosos. Trobar maneres de collectivitzar la queixa, buscar formes de resistència al cansament laboral, reclamar la lentitud per a treballar a un ritme humà... Cosir un abric lleuger però que escalfi, que abraci molts cossos.

El treball de Maria Alcaide és tàctic en la seva doble accepció: és estratègic i està vinculat al tacte. En aquesta sèrie Alcaide investiga sobre la possibilitat de trobar vies de resistència al treball des de l'anàlisi del context cultural andalús. Cosint a màquina *por seguiriyas* o *por alegrías*, l'artista recorre al flamenc com a espai d'aprenentatge tant per a l'articulació de la queixa com per a la pràctica de l'escolta dels qui no solen ser escoltats. Així, el *quejío* i la fatiga apareixen aquí com a formes d'expressió del dolor pròpies d'una resistència obrera i feminista.

Qüestionant les ficcions que perpetuen estereotips en la intersecció entre el treball manual i el sud, aquests abrics pretenen donar recer a aquests cossos explotats i perifèrics —deformats pels ritmes de producció capitalistes— que junts conformen un arxiu històric de la memòria cultural lligada al patiment. Un repertori de somatitzacions del trauma que, subjectat a la paret només amb agulles, opera com una recollecció de models anatòmics exposats fins i tot després de morts.



1

8

9

7

3

6

2

4

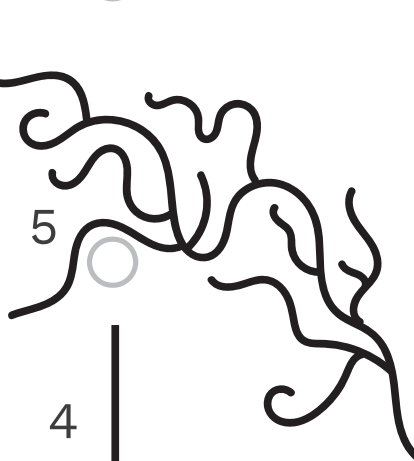
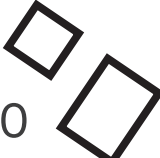
5

10

12

13

11



Créditos

Marta Galindo García, *Jardín de verano*, 2022

Con el apoyo de: Genalguacil Pueblo Museo

Alicia Arévalo, *Monstruos de última hora*, 2023

Fotografía: Andrea Carilla

Mar Reykjavik, *La risa de la barriga*, 2021

Aparecen: Gorka Gutiérrez y Lia Gutiérrez

Cámara: Ilan Serruya

Registrado en: ACME Estudio

Yun Ping 昀平, *Self-portraiture performance during 回家 (huí jiā) exhibition at El Local*, 2023

Feña Celedon, *Dafne en drag*, 2024

Dirección de proyecto: Feña Celedon

Realización: Monster Lab (Feña Celedon y Lu Chieregati)

Registro de obra: Carlos Henao

Cande Lázaro, *Los cavernícolas*, 2024

Anaïs Florin, *Viure de la terra*, 2024

Archivos y colectivos consultados: Ateneu Popular de Ponent de Lleida, Biblioteca

Anarquista Maria Rius, Fruita amb justícia social, Hemeroteca digital del Arxiu Municipal de Lleida

Con la ayuda de: Alejandro Grau y Enric Navarro

Anna Irina Russell, *Soplo*, 2023

Dispositivo controlador del aire producido con el Laboratorio de Interacción de Hangar

Agradecimientos: Bapore Atelier, La Escocesa y Hangar

Tau Luna Acosta, *Itakarú, una historia de las piedras*, 2024

Co-dirección, fotografía y montaje: Luiza fagá

Sonido directo y diseño sonoro: Efe Ce Ele

Casting: Carolina Torres Topaga

Psicóloga acompañante del proyecto: Diana Rangel

Viajantes: Christian, La ruka, Lobo Sideral, Elena, Norma, Miko, Shetza, Maximus Sol Clementine, María Cristina

Agradecimientos: Rafael Frazão, Matilde Amigo, La escocesa, Camila Goa

Marina González Guerreiro, *Las tareas cumplidas*, 2024

helena vinent, *La prótesis que dirigió al órgano contra sí mismo*, 2020

Sonido y música: Astroonom (Carles Esteban)

Cámara: Agustín Ortiz Herrera

Apoyo CGI: Aaron Vicco

Helena Laguna Bastante, *Índice*, 2023

Con el apoyo de: Casa Aymat, Espai de Creació

Maria Alcaide, *Abrigo para cuerpos sin forma*, 2022

Con el apoyo de: Universidad de Granada, CICUS y Museo de la Memoria de Andalucía

Exposició

Comissariat:
Blanca Arias
Coordinació:
Antoni Jové
Muntatge:
Teresa Nogués
i Txus Montejano
Disseny gràfic:
Marta Jou
Cinematografia:
Dani Martínez
Atenció als visitants:
Joana Castillo
i Miquel Palomes

Ajuntament de Lleida

Alcalde de Lleida:
Félix Larrossa Piqué
Regidora de Cultura
i Promoció de la Ciutat:
Pilar Bosch Vilana

Centre d'Art la Panera

Direcció:
Christian Alonso
Coordinació d'exposicions:
Antoni Jové
Centre de documentació:
Anna Roigé
Educació:
Helena Ayuso
Programes públics:
Roser Sanjuan
Manteniment:
Carlos Mecerreyes

Horari

De dimarts a dissabte,
de 10 a 14 h
i de 17 a 19 h
Diumenges i festius,
d'11 a 14 h
Dilluns tancat

HO ORGANITZA



Generalitat de Catalunya
Departament
de Cultura

LA
PANERA

LA PAERIA



Ajuntament de Lleida