

SOLO SI HUELE A TIERRA

A CARGO DE BLANCA ARIAS
15.06.2024 - 29.09.2024

ESPAI 0



Abrigos para cuerpos sin forma, 2022
María Alcaide

«La teoría puede ser un rocío que se levanta de la tierra y se recoge en la nube de lluvia y vuelve a la tierra una y otra vez. Pero si no huele a tierra, no es bueno para la tierra.»

ADRIENNE RICH, *Notes towards a politics of location*

Desde la década de los setenta, uno de los compromisos básicos de las prácticas feministas ha sido transformar el cuerpo en un espacio para la liberación. Una corporalidad que empieza siendo individual, capturada en los límites del propio cuerpo, pero que cobra agencia al hacerse colectiva, que crece en paralelo al deseo de devenir una sola, múltiple y polifónica. Por eso, como propone Adrienne Rich en *Notes towards a politics of location*, es necesario ubicar el terreno desde donde construimos nuestra voz: no para trascender el cuerpo, sino para reclamarlo y responsabilizarnos de nuestra proximidad con el centro o con la periferia. Esta conciencia de la posición, entrelazada con la noción de vivir en y con un mundo herido —marcado por la violencia colonial, cisheteropatriarcal y capitalista—, ha doblado el paradigma antropocéntrico que se beneficia de la desvinculación afectiva y material del cuerpo humano con su entorno y con el resto de formas de vida. ¿Qué mundo se acaba cuando invocamos el fin del mundo? ¿Cómo podemos vivir el apocalipsis con ternura? ¿Qué ruinas imaginamos en el paisaje del futuro?

Atendiendo a la complejidad del entramado de relatos que perfilan el cuerpo como territorio, esta exposición anhela tejer una red de artistas jóvenes establecidas en el Estado español que, desde la multiplicidad de los feminismos, nos invitan a imaginar y, potencialmente, encarnar *lo que puede un cuerpo* cuando entra en relación con otros cuerpos. No solo para celebrar que existimos juntas, conectadas, sino para especular sobre los significados de ser un cuerpo y habitar el mundo desde él. Aquí los feminismos no aparecen como temática, sino como metodología. El cuerpo no se representa, sino que se presenta: latente, provisional, mórbido. Ya sea rasgándolo como superficie mapeable, hibridando los binarismos y abriéndonos a habitar la frontera, o explorando la posibilidad de convertirse en paisaje, esta cartografía nos presenta la urgencia de cuestionar la identificación del sujeto del feminismo con la naturaleza para reconsiderar la relevancia del cuerpo como la geografía más cercana y siempre atravesada por la política, la narrativa y el artificio.

Participan: 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.

Colabora: Genalguacil Pueblo Museo.

Marta Galindo García (Cádiz, 1993)

1) *Jardín de verano*, 2022

Abalorios de madera, pintura acrílica, metal e hilo de nilón.

En verano, en el jardín, las moscas revolotean acaloradas buscando un espacio en el que el aire sea respirable. En este viaje hacia lo habitable, los moscardones tratan de colarse en las casas, donde esperan encontrar refugio. Podemos entender esta pieza de Marta Galindo García como una invitación a devenir moscardón y a situarnos en la exposición como un insecto fugitivo de su destino (no tan) biológico. En *Jardín de verano*, las cuentas pintadas a mano por la artista no pretenden separar el adentro del afuera, sino generar un umbral que nos invita a atravesarlo para entrar a la exposición predispuentes al tacto. Un entrar a la sala desde la piel, rozando la cortina, que invita a pensar la exposición desde un gesto inherente al cuidado, a entrar en relación con las obras desde la lógica de la caricia.

La obra parte del deseo de poner en valor el trabajo feminizado mediante el uso de técnicas vinculadas al entorno del Genalguacil Pueblo Museo, donde la obra fue creada durante el verano de 2022. Unas prácticas vinculadas al cuidado, pero también a una sabiduría local, rural y ancestral vehiculada a través de la confección de cortinas de abalorios, la tradición floral y las técnicas de costura como el punto de cruz o el bordado.

Feña Celedón (Santiago de Chile, 1990)

2) *Dafne en drag*, 2024

Semillas y ramas de tipuana, líquenes en corteza y rama de platanero, ramas de cola de zorro, bellotas, cardos, musgo, cartón piedra, silicona, madera y cartón.

Hay que mirar al revés, meterse dentro, tocar el suelo. Para entender el mito hay que practicarlo. Para imaginar mundos deseables hay que revisar las narrativas disponibles y girarles la piel, exponerles las entrañas. En un ejercicio de travestismo barroco, Feña Celedón se tuerce hacia la antigüedad clásica para buscar esas historias otras y encontrarlas. En esta ocasión, la artista rescata el mito de Apolo y Dafne de los discursos cisheteropatriarcales y nos invita a devolver a la ninfa de los bosques su agencia y su potencia simbólica como ser más allá de lo binario. *Dafne en drag* propone una relectura desviada del relato oficial en la que el centro no se encuentra en la relación trágica de la dríade con el dios, sino en el tránsito que acaba desenlazando dicho vínculo: en el devenir-árbol / devenir-monstruo por parte de Dafne a través del cual afirma su existencia híbrida y fugitiva.

La artista, siguiendo los pasos dibujados por Ursula K. Le Guin en *La teoría de la bolsa de la ficción*, recurre a la recolección como metodología de producción narrativa, de modo que genera una pieza a partir de la recolección de dos elementos: materia orgánica y materia mitológica. Aquí, el *drag* (o el *drag* antes del *drag*) aparece como un lenguaje visual capaz de desplegar sus tecnologías más allá del cabaret, como una artesanía con su propia gramática, como una práctica creativa y DIY que puede ofrecer alternativas a la cristalización de los códigos artísticos. Aquí, el *drag* aparece como una práctica de recolección paradójica y elocuentemente presente en la naturaleza para recordarnos, por decirlo con Celedón, que «no somos modernas, somos mucho más antiguas».

Mar Reykjavik (Sagunto, 1995)

3) *La risa de la barriga*, 2021

Vídeo a tres canales.

Cuando las palabras fallan, la barriga se ríe. Cuando estamos al límite, cuando el viento nos zarandea, cuando las entrañas chocan entre sí, la barriga se ríe. Según el abuelo Mar Reykjavik, cuando uno está en el columpio y el estómago le da un vuelco, la barriga se ríe. La risa de la barriga es una sensación que provoca más risa de la barriga.

En *La risa de la barriga* Mar Reykjavik acude al ámbito familiar para abordar desde lo personal una cuestión territorial, para articular desde lo poético una resistencia política. A lo que asistimos es, en realidad, a un juego oral entre hermanes en el que siete vocales y algunas palabras aparentemente inconexas ponen de relieve la esencia de toda comunicación: la complicidad. En la pieza, las tres voces tejen un espacio de connivencia en el que se despliegan unas formas de comunicación afectivas —familiares y difícilmente descifrables— que conviven y se enredan con las normas aprendidas del valenciano, lengua vehicular de Reykjavik. En ese cruce, la encriptación del lenguaje o la generación de microlenguajes propios de una generación o de un contexto, funcionan como afirmación de la posibilidad de comunicarnos de otra manera, de no sucumbir a la normalización lingüística, pero también de no ceder a la supremacía de la palabra. Cuando nos giramos hacia atrás y prestamos atención a las voces de quienes se entendieron antes que nosotros, cuando miramos a los lados y vemos que estamos acompañados, la barriga se ríe.

Anaïs Florin (Cannes, 1987)

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

Pintura acrílica sobre lona y cañas.

En el deslizamiento de esas tres letras que se escurren entre la política y la poética se produce un roce erótico. En ese frote seductor de vocales y consonantes en el que unas se funden con otras para reclamar una reconciliación de los contrarios es donde se instala el trabajo de Anaïs Florin. Apropiándose de la gramática del lema, la artista tantea las formas en las que dispositivos sencillos como la pancarta o el cartel pueden servir para hacer memoria o retener relatos para el presente. Así, lejos de caer en vicios representativos, ella usa la simplicidad no como mecanismo de allanamiento de la rugosidad o la contradicción, sino como vía de reivindicación de lo que ya ha sido dicho, casi como forma de homenaje a los usos certeros e inequívocos de la palabra en contextos de urgencia política.

En su trabajo con archivos locales autogestionados, de donde extrae los materiales para la producción artística, el deseo de Florin es doble: por un lado, encontramos el anhelo de reivindicar el ejercicio de memoria en sí mismo, así como la importancia del recuerdo y la atención a un pasado que es vigente; por otro lado, la voluntad es activar el material de archivo desde un presente que lo necesita, creando un objeto útil, la pancarta de tela, que podrá ser utilizado en las calles una vez finalice la exposición. Así, en la serie «Defensem» Florin propone un acercamiento situado a las prácticas de resistencia a la explotación del territorio (en el caso de *Viure de la terra*, Lleida) que, desde la autoorganización y el compromiso con la colectividad, nos invitan a tejer una deseable genealogía de la desobediencia.

Anna Irina Russell (Barcelona, 1993)

5) *Soplo*, 2023

Tela reflectante, dispositivo electrónico para el control del aire, soplador de aire.

Las figuras serpenteantes que recorren suelos y muros cómplices intervenidos por Anna Irina Russell nos piden que nos enfrentemos a ellas como si fuésemos amantes: como aquellos que guardan el espacio para mirar desde lejos hasta que un gesto de le otre nos hace pensar que estamos listos para el acercamiento. *Soplo* es un cuerpo en cambio constante, que dialoga con su entorno inmediato a través de formas de comunicación sutiles y coreográficas. Cuando las palabras no bastan, el cuerpo nos muestra alternativas para hacernos presentes: la respiración, el latido, el bombeo.

Respirando de manera desacompañada, la pieza invita a la reflexión sobre la percepción y los límites del cuerpo. Respirar juntas implica estar abiertas al contagio, estar dispuestas al ahogo, a la falta de oxígeno. Así, cada vez que estos seres se inflan, hay algo en juego: la posibilidad de vernos a(bruma)des por el anhelo de respirar el mismo aire, de compartir atmósfera, de que nos pese la misma humedad, de que nos sofoque el mismo calor.

En *Soplo* la artista demuestra que un cuerpo puede, efectivamente, devenir un paisaje sin convertirse en un campo de batalla. Puede mutar en un ente que, a la vez que reclama el derecho a decidir sobre sus contornos, es capaz de desinflarse y de tomar consciencia del espacio que ocupa.

— — —

Cande Lázaro (Badajoz, 1997)

6) *Los cavernícolas*, 2024

Vídeo monocal y malla para recoger almendras.

Acercarnos al mundo desde la pregunta y no desde la certeza, dudar como metodología feminista o recurrir a la vulnerabilidad como lugar de producción de la verdad en minúsculas, pueden ser algunas de las formas de hacer frente a la cultura de la seguridad y de la supremacía de la razón. *Los cavernícolas* es un *videoensayo agrícola makinero* que parte de esa encrucijada para preguntarse por la construcción del sujeto rural, ficcionado desde entornos urbanos como ajeno a la cultura o a la producción de conocimiento.

En el cortometraje, Cande Lázaro parte de una confesión de un conocido —«ya no voy al pueblo porque está lleno de cavernícolas»— para indagar en cuestiones enredadas e irresolubles —como la construcción de la otredad, las prácticas extractivistas o las perversiones del discurso de la inclusión— a partir de la lógica del estereotipo. Aquí, el disfraz aparece como un dispositivo que invita a burlar la rigidez y los esencialismos que conciernen a la ruralización y la construcción de la clase, pero también a la racialización. No obstante, esta operación se combina con la práctica de una escucha radicalmente tierna y activa que nos invita no a solventar estas complejidades, sino a sostenerlas. Es precisamente esa (con) fusión la que, acompañada de una imagen pobre y amateur, nos incomoda con el deseo de invitarnos a practicar nuevas formas de narrarnos y entendernos, en relaciones problemáticas e inquietantes tanto con el centro como con la periferia.

— — —

Marina González Guerreiro (A Guarda, 1992)

7) *Las tareas cumplidas*, 2024

Muebles metálicos, pizarra blanca dibujada, óleo sobre madera, comba, mechero con un toro sicodélico, billete Frankenstein, platos que son relojes, uvas, envoltorio de Ferrero Rocher, cava, celebración, verde y rosa (los colores de las sábanas), varias barcas, pin del faro de Vigo, pin de kárate, papelillos de tareas cumplidas, buzón, agenda de 2023, dibujos del Zafira en diferentes circunstancias, trapos anudados, avión, imán, algunas cosas que quedaron en la mesa antes de la mudanza, la sal que sobró, plano de la habitación y de sus enchufes, escalera, llavero, un dibujo dunha mesa, varios objetos regalados por la hermana de Marina (uvas, una piedra que trajo de la viña el día que dejó el trabajo, durante la poda, y un jabón con forma de uva) y uvas de cristal que le dio su padre.

Hay unas uvas de cristal, unos platos que son relojes, un pin del faro de Vigo. Hay también trapos anudados, algunas cosas que quedaron en la mesa antes de la mudanza, un *dibujiño dunha* mesa, unos papelillos de tareas cumplidas. Hay un encuentro entre el residuo y lo nuevo, una hibridación de la artesanía con la producción en serie, una convivencia pacífica del pasado con el futuro, un sondeo de las formas en las que se configura el recuerdo. En una relación íntima con la materia, la pieza invita a habitar el abismo entre lo público y lo privado, entre la habitación y la calle, pero también entre lo cotidiano y lo extraordinario, entre el aburrimiento y el erotismo.

Las tareas cumplidas es un juego, un ensayo en el que la práctica artística no se presenta como puramente creadora, sino como reordenadora del mundo, como un espacio de rastreo, de búsqueda de algo que signifique, de pistas para hacernos entender. En los últimos meses, estos mueblecillos metálicos y estratificados han ido acumulando objetos recolectados por Marina González Guerreiro, así como por su hermana y su padre; elementos y amuletos dispares que delatan el deseo de la artista de prestar atención al detalle, de dignificar un gesto mínimo. Con *Las tareas cumplidas* el tiempo pasa lento y a lo ancho, nos invita a detenernos en aquello que no suele ser considerado merecedor de ser conservado. Aquí lo residual aparece como recordatorio de lo que nos afecta, de lo que nos mueve, y como informador de nuestra relación con el entorno.

Yun Ping 昀平 (Hubei, China, 1998)

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

Impresión digital sobre tela.

回 (huí) se traduce como 'círculo', 'tiempo', 'retroceder', 'dar la vuelta' y/o 'responder'; y 家 (jiā), como 'hogar' y/o 'familia'. Juntos significan 'volver a casa', retornar a un lugar que resulta familiar al cuerpo pero no a la memoria, regresar a un espacio tan cercano o tan lejano como la piel.

En este proyecto de largo recorrido, el cuerpo —a la vez fotografiado y fotografiante— funciona como un archivo de experiencias del tránsito por las fronteras geopolíticas y del género. En él asistimos a un proceso íntimo de subjetivación (del hacerse sujeto) del artista, donde su corporalidad opera como un espacio de ensayo performativo y de mapeo del cambio. Mediante la creación de *alter egos* liminares que difuminan las barreras de lo binario, Yun Ping se hace ante nuestros ojos solo para deshacerse, dirigiéndose hacia un lugar de origen sin coordenadas y teniendo como única brújula su cuerpo.

A este proceso de escritura de un diario fotográfico, se le superpone el registro de la muestra pública de estas imágenes. Así, las fotografías no son nunca la culminación de un proceso, sino un punto de partida, un acto performativo en sí mismo determinado por la repetición, la insistencia en el gesto y la negociación con la mirada del otro. Al subirse a la escalera de montaje, el artista no pretende insistir en la diferencia de altura, sino situarse precisamente en ese lugar inestable y vulnerable que es un proceso de creación.

Tau Luna Acosta (Medellín, 1989)

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

Textil, polvo de magnetita, proyección a dos canales.

El *itakarú*, conocido también como *magnetita*, es un mineral cuyo significado en guaraní es 'piedra a la que se da de comer', una materia usada como amuleto que promete conceder todos los deseos que se le pidan a cambio de ser alimentada; con la condición, eso sí, de cuidarla. A su vez, la magnetita es el mineral responsable de otorgar el sentido de la orientación a las especies biológicamente migratorias. Así, esta piedra —que hace de la Tierra un imán gigante— se halla también en pequeñas dosis en los cuerpos de aves, insectos y peces, pero también de mamíferos, donde opera como una brújula que garantiza la posibilidad de regreso al punto de partida. ¿Cómo podemos reconectar con ese sentido latente que nos mantendría unidos al centro de la Tierra? ¿Cómo podemos dar de comer a la piedra del regreso?

Aprendiendo de las piedras para navegar por las derivas de los procesos migratorios humanos y más que humanos, en *Itakarú* Tau Luna Acosta conversa con diversas personas sexodisidentes originarias de Colombia y residentes en Barcelona —como elle mismo—, a quienes invita a viajar con la imaginación y desde su presente migrado, a un hipotético lugar de origen. Un lugar no herido por la violencia colonial, que marcó por primera vez a los cuerpos LGTBIAQ+ como equivocados. Un espacio que no se encuentra en un pasado mítico, sino en un futuro posible y deseable. *Itakarú* nos sitúa en un mundo después del fin del mundo, donde ese eco de una sabiduría ancestral se repite sin fin y nos mantiene magnéticamente arraigados al origen.

Alicia Arévalo (Salamanca, 1998)

10) *Monstruos de última hora*, 2023

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

Hay un cuerpo desmembrado que brota de los rincones de la sala: fluidos, pelos, conchas marinas, restos de flores y de plantas. Son los restos de un monstruo hecho carne que ha devenido costra, las ruinas de un futuro desviado que las especies habitan en alianzas inesperadas. *Monstruos de última hora* se configura como un yacimiento de cuerpos fragmentados y múltiples, de corazas y costras en descomposición, que nos recuerdan nuestra propia fragilidad como seres sintientes.

Las esculturas de Alicia Arévalo, hechas con materiales biodegradables, nos invitan a regresar a la piel —ese órgano extenso y querido que nos regala el tacto— para reconsiderar el potencial de lo poroso y lo pegajoso. Estas criaturas metamórficas han vivido ya el fin de sus mundos, pero viven a la vez ancladas en un presente en el que las vemos mutar, en el que asistimos a su desintegración.

En un ejercicio de imaginación radical, le artista genera un recorrido por el espacio expositivo en el que podemos situarnos como arqueólogos de un tiempo (re)torcido y que, a la vez, nos ayuda a situarnos en un planeta herido. En la exposición, las piezas funcionan como amalgamantes: crean puentes entre obras y artistas, generan un espacio para la difusión de los límites y la hibridación de los contrarios.

helena vinent (Barcelona, 1988)

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

Vídeo, sonido, cerámica esmaltada, látex, escayola, espuma de poliuretano, aluminio, cera de abeja, resina.

La prótesis que dirigió al órgano contra sí mismo es un paisaje artificial, un escenario que evidencia que no hay nada menos natural que la naturaleza, un paraje denso y profundo que nos propone una pausa y nos contagia el deseo de narrar de nuevo. En esta instalación helena vinent pone el foco en la construcción indentitaria del cuerpo discapacitado. Jugando con herramientas propias de la teoría *crip-queer*, le artista aborda desde su propia carne como persona sorda la dependencia de instrumentos no biológicos para la comunicación oral, como las prótesis auditivas y los subtítulos.

Lejos de manejar una gramática normativa, helena vinent nos invita a explorar formas de comunicación alternativas que desplacen la palabra del centro del discurso con el deseo de ensanchar nuestras capacidades de expresión y relación. Aquí, el cuerpo *crip (disca)* no aparece desde la lógica de la víctima ni de la adaptación a la norma productivista, sino como un archivo de conocimientos, como un territorio transtodo donde la dependencia deviene golosa y la comunicación, posible.

— — —

Helena Laguna Bastante (Terrassa, 2000)

12) *Índice*, 2023

Lana.

Índice es un dedo y también un registro de información. Es un cuerpo y un listado. Es un archivo de gestos propios y heredados. En esta pieza Helena Laguna Bastante nos tiende la mano para acercarnos a su abuela (que no es la suya: son muchas y con muchos nombres), de quien ha aprendido que el conocimiento no se memoriza, sino que se graba en el cuerpo mediante la repetición. Aprender una cosmología ajena, archivar lo que solo un cuerpo guarda.

Índice es una pieza que cita con un mismo gesto los tres movimientos más repetidos en la coreografía vital de su abuela: el del lápiz en los cuadernos de caligrafía, el de la cuchara removiendo las migas manchegas y el de la aguja reparando los descosidos. Con el deseo de encontrar el gesto de su abuela en el suyo —de encarnarla—, la artista recurre al tapiz, donde sus manos se integran con las de muchas otras mujeres que tejieron antes que ella y cuyos cuerpos se manifiestan en la insistencia en ese gesto arcaico de la trama cruzando la urdimbre. La lana actúa como el soporte híbrido a través del cual Helena viaja hacia esa genealogía de costureras, a la vez que la mantiene enraizada, conectada con la tierra en la que su abuela, hija de ganaderos de ovino, nació y vive.

— — —

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 es, antes que nada, un palimpsesto de deseos generosos. Encontrar maneras de colectivizar la queja, buscar formas de resistencia al cansancio laboral, reclamar la lentitud para trabajar a un ritmo humano... Coser un abrigo ligero pero que caliente, que abrace a muchos cuerpos.

El trabajo de Maria Alcaide es táctico en su doble acepción: es estratégico y está vinculado al tacto. En esta serie Alcaide investiga sobre la posibilidad de encontrar vías de resistencia al trabajo desde el análisis del contexto cultural andaluz. Cosiendo a máquina por seguiriyas o por alegrías, la artista recurre al flamenco como espacio de aprendizaje tanto para la articulación de la queja como para la práctica de la escucha de quienes no suelen ser escuchados. Así, el *quejío* y la fatiga aparecen aquí como formas de expresión del dolor propias de una resistencia obrera y feminista.

Cuestionando las ficciones que perpetúan estereotipos en la intersección entre el trabajo manual y lo sureño, estos abrigos pretenden dar cobijo a esos cuerpos explotados y periféricos —deformados por el ritmo de producción capitalista— que juntos conforman un archivo histórico de la memoria cultural ligada al sufrimiento. Un repertorio de somatizaciones del trauma que, sujeto a la pared solo con alfileres, opera como una recolección de modelos anatómicos expuestos aun después de muertos.



1

8

9

7

3



2



6

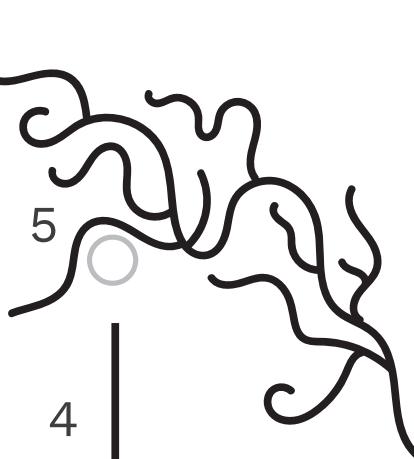


10



13

5



4



12

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

Comisariado:
Blanca Arias
Coordinació:
Antoni Jové
Montaje:
Txus Montejano
y Teresa Nogués
Diseño Gráfico:
Marta Jou
cinematografía:
Dani Martínez
Atención a los visitantes:
Joana Castillo
y 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

Dirección:
Christian Alonso
Coordinación de
exposiciones:
Antoni Jové
Centro de documentación:
Anna Roigé
Educación:
Helena Ayuso
Programas públicos:
Roser Sanjuan
Mantenimiento:
Carlos Mecerreyes

Horario

De martes a sábado,
de 10 a 14 h
y de 17 a 19 h
Domingos y festivos,
de 11 a 14 h
Lunes cerrado

HO ORGANITZA



LA PAERIA



Ajuntament de Lleida