

A black and white photograph of a plant with serrated leaves and a small flower cluster. The leaves are large and have a distinct serrated edge. The flower cluster is small and appears to be a raceme. The background is dark, making the plant stand out.

**Gema
Rupérez**

**Líneas de
resistencia**

**Ayuda a la creación
Ramón Acín
2017**

**Gema
Rupérez**

**Líneas de
resistencia**

**Ayudas a la creación
Ramón Acín, 2017**



Jurado de las Becas y Ayudas a las Artes Visuales 2017

Javier Codesal Pérez
Artista y comisario de exposiciones

Pilar Oliván Marcuello
Profesora de la Escuela de Arte de Huesca

Montserrat Rodríguez Garzo
Psicoanalista y comisaria de exposiciones

Ana Armillas Molinos
Directora del Museo Provincial de Huesca

Teresa Luesma y María González
Técnicas de artes plásticas de
la Diputación Provincial de Huesca

AGRADECIMIENTOS: Especialmente a Manuela y Raúl por soñar conmigo este viaje de líneas imaginarias. Y a mi madre y hermano por secundar esta resistencia artística.

A Teresa Luesma, David Armengol, Adonay Bermúdez, Beatriz Orduña, JR, Fermín Serrano, Escuela de Restauración de Huesca, Mariano Santander y Fundación Enaire.

A los equipos técnicos y profesionales de la Diputación de Huesca, a Desiderata Proyectos Culturales y a todos los que, de un modo u otro, me han acompañado en el proyecto.

Sala de exposiciones. Diputación Provincial de Huesca
9 de marzo a 28 de abril de 2019

Exposición

Organiza y patrocina

Diputación Provincial de Huesca

Coordinación

Teresa Luesma

María González

Ana Belén Sánchez

Montaje y transporte

Esteban Lucas

Alberto Mallén

Juan Carlos Rodríguez

Jorge Pisa

Seguros

Aon Gil y Carvajal

Créditos de piezas de sala

Colaboración en la música *The last one hymn*

Fermín Serrano

Colaboración en la instalación de *Memory*

Escuela de Restauración de Huesca

Colaboración en las piezas audiovisuales

Beatriz Orduña

Líneas de resistencia

Gema Rupérez

- 10** Desert in motion
El desierto en movimiento
David Armengol
- 78** Gema Rupérez. Approaches to 15 years of coherence
Gema Rupérez. Aproximaciones a 15 años de coherencia
Adonay Bermúdez
- 106** Gema Rupérez. Biography / Biografía



Desert in motion

David Armengol

Unused land is an aesthetic incoherence belonging to the sphere of flashes, a fleeting encounter that illuminates a fragment of time.
Gilles Clément¹

When, during our first conversation, Gema Rupérez mentioned the Greenwich meridian, I inevitably thought of the numerous occasions on which, travelling by car, I had seen that arch crossing the AP-2 motorway, in the direction of Zaragoza or Barcelona. In a similar fashion to the approach to a nature spot, a monument or a charming village, the Spanish National Highway Network's signposting takes very much into consideration its passage through this area of Aragon, specifically between the towns of Bujaraloz and Peñalba. The traveller finds numerous signs announcing its arrival enough kilometres in advance. The road therefore generates an expectation that, I would say, never fully culminates. Or perhaps it does, but at night, when the arch is illuminated and imposing unexpectedly in the darkness.

The discursive connections between Rupérez's artistic practice and the meridian are related to the social and cultural convention that defines the latter, but also to the desire of such to traverse the landscapes that support it. Halfway between the mathematical and the fantastic, between the rigorous and the subjective, the Greenwich meridian is the imaginary line that sustains the global consensus on time. Managing "terrestrial time" therefore requires a series of spatial, geographical and longitudinal translations. Despite its solemnity, the motorway arch

1. Gilles CLÉMENT: *Manifiesto del tercer paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili, 2018.

El desierto en movimiento

David Armengol

Suelo baldío es una incoherencia estética perteneciente al ámbito de los destellos, encuentro fugaz que ilumina un fragmento de tiempo.

Gilles Clément¹

Cuando, en nuestra primera conversación, Gema Rupérez mencionó el meridiano de Greenwich, inevitablemente pensé en las numerosas ocasiones en las que, viajando en coche, había visto aquel arco atravesando la autopista AP-2, dirección Zaragoza o Barcelona. De un modo similar a la inminencia en ruta de un paraje natural, un monumento o un pueblo con encanto, la señalética de la red de carreteras del Estado toma muy en consideración su paso por esta zona de Aragón, concretamente entre las localidades de Bujaraloz y Peñalba. Con suficientes kilómetros de antelación, el viajero encuentra numerosos carteles anunciando su llegada. La carretera genera así una expectativa que, diría, nunca llega a culminar del todo. O quizás sí, más bien por la noche, cuando el arco aparece iluminado, imponiéndose inesperadamente en la oscuridad.

Las conexiones discursivas entre la práctica artística de Rupérez y el meridiano tienen que ver con la convención social y cultural que lo define, pero también con su deseo de recorrer los paisajes que lo sustentan. A medio camino entre lo matemático y lo fantástico, entre lo riguroso y lo subjetivo, el meridiano de Greenwich es la línea imaginaria que sostiene el consenso mundial sobre el tiempo. Gestionar el

1. Gilles CLÉMENT: *Manifiesto del tercer paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili, 2018.

is nothing more than an object testimony that reveals to us the physicality of an agreement; a strange form in the middle of the landscape that, in the end, is not good for much, but is claimed as a great milestone on the route. Suddenly, as you drive through the solitary spots of the Monegros area, you heroically cross the Greenwich meridian. Nothing changes, but there really is something epic about it.

I would say that these same notions of time and space merge and intertwine in *Líneas de resistencia* (Lines of Resistance). In this long process of in situ research, Rupérez touches on a fascinating and uncommon subject – the performative activation of unused land. This creative exploration of the desert and solitude examines the human potential of a supposedly unproductive place. In this manner, the “in situ” takes on maximum intensity – all of the pieces in the exhibition result from the artist’s experiences and processes of work in these landscapes. The “in situ” marks the analogy between the meridian and her artistic work. In both cases, the relationship with the landscape depends on what occurs, and on a temporality that has an effect beyond the place itself. In other words, and always viewed from the perspective of art – and of poetics – direct experience on unused land opens up a field of reflection that concerns sociological, economic and political spheres.

In 2015, I organized a small video programme called *Los lugares amenos*² (Pleasant Places). Although I didn’t know it then, the proposal was going to become the starting point for a whole series of curatorial projects focused on the performativity of the landscape. On that occasion, my thesis exposed a simple comparison between the *locus*

2. *Los lugares amenos* was a video programme that I initially presented at AB9, an independent space in Murcia, in 2014, and later at the Centro Cultural de España in Montevideo, Uruguay, in 2015.

«tiempo terrestre» precisa por tanto de una serie de traducciones espaciales, geográficas y longitudinales. Pese a su solemnidad, el arco de la autopista no es más que un testimonio objetual que nos desvela la fisicidad de un acuerdo; una forma extraña en mitad del paisaje que, en el fondo, no sirve para mucho, pero se reivindica como un gran hito en el camino. De repente, mientras conduces entre los parajes solitarios del área de Los Monegros, cruzas heroicamente el meridiano de Greenwich. Nada cambia, pero realmente tiene algo de épica.

Diría que esas mismas nociones de tiempo y espacio se fusionan y compactan en *Líneas de resistencia*, un largo proceso de investigación in situ en el que Rupérez incide en un tema fascinante y poco frecuente: la activación performativa del territorio baldío; una exploración creativa del desierto y la soledad que explora la potencialidad humana de un lugar presuntamente improductivo. De este modo, el *in situ* cobra una intensidad máxima: todas las piezas de la exposición surgen de las vivencias y los procesos de trabajo de la artista en dichos paisajes; el *in situ* marca la analogía entre el meridiano y su trabajo artístico. En ambos casos, la relación con el paisaje depende de aquello que sucede, y de una temporalidad que incide más allá del propio lugar. Dicho de otra manera, y siempre desde el arte –desde la poética–, la experiencia directa en suelo baldío abre un campo de reflexión que afecta a ámbitos sociológicos, económicos y políticos.

En 2015 organicé un pequeño programa de vídeo llamado *Los lugares amenos*.² Aunque entonces no lo sabía, la propuesta se iba a convertir

2. *Los lugares amenos* fue un programa de vídeo que presenté inicialmente en AB9, un espacio independiente de Murcia, en 2014, y posteriormente en el Centro Cultural de España en Montevideo (Uruguay), en 2015.

horribili (those sterile, dangerous, desolate and unknown places: deserts, mountains, oceans and so on) and the *locus amoeni*, the likeable, comfortable and serene places in which humanity feels happy and safe (Eden, home). The one constant among the selection of works was converting the natural space into a place that would act as a workshop and location for the exploration of processes. Proposals such as building an igloo on the top of a mountain (Cristian Herrera Dalmau), crossing border territories on foot in Palestine (Matteo Guidi & Giuliana Racco), climbing menhirs (Martin Llavaneras), painting the 14 eight thousands (Rafel G. Bianchi), collecting stones (Mercedes Mangrané) or drawing wild knots in – precisely – Los Monegros (Pep Vidal) offered a narrative sequence based on direct experience and the crisis of the sublime through actions capable of modifying the landscape. Artistic practice therefore transformed the inhospitable place into a pleasant one, since that was where the artists decided to establish their centre of operations. At that time I was not familiar with the work of Gema Rupérez, but had I been, I would have loved for her to have been part of that first beginning. It is irrelevant now, but that led me to a fascination with a post-romantic landscape that, four years later, pleasingly connects me with the work of the Aragonese artist.

Before going straight into the analysis of the pieces and installations that form part of the exhibition, I am tempted to comment on four disparate and complementary references that, for various reasons, invade me in the face of her work. One relates directly to the sublime, another to the tradition of land-art, another to the performing arts and, the last one, to landscaping. In the best of cases, the desert, walking, dancing and gardening offer possible guidelines for accessing *Líneas de resistencia*.

en el punto de partida de toda una serie de proyectos curatoriales centrados en la performatividad del paisaje. En aquella ocasión, mi tesis exponía una sencilla comparativa entre el *locus horribili* (aquellos lugares estériles, peligrosos, desolados y desconocidos: desiertos, montañas, océanos...) y el *locus amoeni* (los lugares amables, confortables y serenos en los que la humanidad se siente feliz y a salvo: el Edén, el hogar). La selección de obras mantenía la constante de convertir el espacio natural en lugar de taller y exploración procesual. Propuestas como construir un iglú en la cima de una montaña (Cristian Herrera Dalmau), cruzar a pie territorios fronterizos en Palestina (Matteo Guidi y Giuliana Racco), escalar menhires (Martin Llavaneras), pintar los catorce ocho miles (Rafel G. Bianchi), coleccionar piedras (Mercedes Mangrané) o dibujar nudos salvajes en –precisamente– Los Monegros (Pep Vidal) ofrecían una secuencia narrativa basada en la experiencia directa y en la puesta en crisis de lo sublime mediante acciones capaces de modificar el paisaje. Desde la práctica artística, el lugar inhóspito se transformaba en lugar ameno, puesto que era allí donde los artistas decidían establecer su centro de operaciones. En aquel momento no conocía el trabajo de Gema Rupérez, pero, de haberlo conocido, me hubiera encantado que formara parte de aquel primer germen. Ahora no viene al caso, pero aquello me llevó a una fascinación por un paisaje postromántico que, cuatro años después, me conecta gratamente con el trabajo de la artista aragonesa.

Antes de entrar directamente en el análisis de las piezas e instalaciones que forman parte de la exposición, me siento tentado a comentar cuatro referencias dispares y complementarias que, por motivos diversos, me asaltan ante su obra. Una tiene que ver directamente con lo sublime, otra con la tradición del *land-art*, otra con las artes escénicas

To begin with, I think of the book *Paisajes sublimes* (Sublime Landscapes)³ by Remo Bodei and its approach to the different scenarios of the sublime – mountains, oceans, forests, volcanoes and deserts. In the chapter dedicated to deserts, the Italian philosopher analyses their dangers, their solitude and their connection to death, although he insists on their condition as a place of self-improvement and of self-knowledge. I like it, for example, when he talks about the experiences of Antoine de Saint-Exupéry flying over the Sahara with a mail plane that covered the Toulouse-Dakar route, where he suffered an accident that generated an extreme coexistence with the desert. Bodei says here that the French writer, “chose the desert as a landscape of the soul”. Beyond romanticism, I would say that there is some self-affirmation in Rupérez’s connections with that place. In fact, I would even say that there is a telluric notion in her conception of the landscape. And the telluric relates to the affectation of a place of belonging. The arid and highly uninhabited areas of Aragon are not only part of its territorial identity, but also of its affective relationship with the environment. There is clearly a critical eye in her work, an activist position even, but I would say that it coexists at the same level with this emotional belonging.

Something similar occurs in one of the artistic proposals based on the most emblematic path in the history of contemporary art. It is the journey through the “monuments” of the Passaic River,⁴ in New Jersey, carried

3. Remo BODEI: *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*. Madrid: Siruela, 2011.

4. In 1967, Robert Smithson published an article in *Artforum* called “The Monuments of Passaic”. At the same time, the Virginia Dwan Gallery of New York opened a solo exhibition of the artist. It displayed a negative map of the area and 24 black and white photographs of the various Passaic scenes. The images were not works of art, but served to testify to the journey made by the artist. The distribution of the exhibit prioritised the performative load of the exhibit.

y, la última, con el paisajismo. En el mejor de los casos, el desierto, el caminar, la danza y la jardinería ofrecen posibles pautas de entrada a *Líneas de resistencia*.

Para empezar, pienso en el libro *Paisajes sublimes*,³ de Remo Bodei, y en su aproximación a los diferentes escenarios de lo sublime: montañas, océanos, bosques, volcanes y desiertos. En el capítulo dedicado a los desiertos, el filósofo italiano analiza sus peligros, su soledad y su conexión con la muerte, aunque a su vez insiste en su condición de lugar de superación y autoconocimiento. Me gusta, por ejemplo, cuando habla de las experiencias de Antoine de Saint-Exupéry sobrevolando el Sáhara con un avión correo que cubría la ruta Toulouse-Dakar, donde sufrió un accidente que generó una convivencia extrema con el desierto. Bodei afirma aquí que el escritor francés «eligió el desierto como paisaje del alma». Salvando las distancias románticas, diría que hay algo de autoafirmación en los vínculos de Rupérez con dicho lugar. De hecho, diría, incluso, que existe una concepción telúrica en su concepción del paisaje. Y lo telúrico tiene que ver con la afectación de un lugar de pertenencia. Las zonas áridas y altamente deshabitadas de Aragón no solo forman parte de su identidad territorial, sino también de su relación afectiva con el entorno. Obviamente, existe una mirada crítica en su trabajo, incluso una posición activista, pero diría que esta convive a un mismo nivel con dicha pertenencia emocional.

Algo parecido ocurre en una de las propuestas artísticas basadas en el caminar más emblemáticas de la historia del arte contemporáneo.

3. Remo BODEI: *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*. Madrid: Siruela, 2011.

out by Robert Smithson in 1967. In this itinerary through the industrial suburbs of his native city, the artist treated various residual structures found along his route as supposed monuments: a bridge made of wood and steel, a pumping platform over the river, a series of pipes, a wooden box full of sand. Simply by walking, without intervening in the place, Smithson reactivated a landscape that had lost its use, and therefore its time. His experience in Passaic blurred the conventions of past, present and future that usually define the perception of a territory. In a similar way, I imagine Rupérez crossing the meridian margins. She too does not alter the landscape. Respecting its solitude and its time, the artist explores its geography with the intention of stressing certain invisible, or at least hidden, potentialities.

As regards solitude, Pina Bausch's *Café Müller*⁵ comes to mind, a reference to contemporary dance that highlights the most performative aspects of Gema Rupérez's work. In this work, Bausch does not offer us a natural landscape, but rather the interior of an abandoned café full of chairs where the dancers – among them Pina Bausch herself – move while another character is in charge of freeing space by pushing the chairs apart at full speed. Beyond the plot of the piece (where solitude and longing are also very present), the chair is a clear symbol in the relationship between place and presence. In this sense, *Café Müller* connects with *Líneas de resistencia* from a literal point of view. Rupérez's exhibition also begins with chairs.

5. *Café Müller* is a dance performance created by Pina Bausch that premiered in 1978 at Wuppertal Opera with music by Henry Purcell. The character who moves the chairs apart is Rolf Borzík, the set designer of the abandoned café.

Se trata del recorrido por los «monumentos» del río Passaic,⁴ en Nueva Jersey, llevado a cabo por Robert Smithson en 1967. Un itinerario por los suburbios industriales de su ciudad natal en el que el artista trató como supuestos monumentos diversas estructuras residuales encontradas a su paso: un puente de madera y acero, una plataforma de bombeo sobre el río, una serie de tuberías, un cajón de madera lleno de arena. Simplemente paseando, sin intervenir en el lugar, Smithson reactivaba un paisaje que había perdido su uso y, por tanto, su tiempo. Su vivencia en Passaic desdibujaba las convenciones de pasado, presente y futuro que suelen definir la percepción de un territorio. De manera parecida, imagino a Rupérez recorriendo los márgenes del meridiano. Ella tampoco altera el paisaje. Respetando su soledad y su tiempo, la artista explora su geografía con la intención de incidir en ciertas potencialidades invisibles, o al menos ocultas.

En relación con la soledad, me viene a la mente *Café Müller*,⁵ de Pina Bausch, una referencia a la danza contemporánea que señala los aspectos más performativos del trabajo de Gema Rupérez. En dicha obra, Bausch no nos ofrece un paisaje natural, sino el interior de un café abandonado repleto de sillas donde los bailarines (entre ellos, la propia Pina Bausch) se mueven mientras otro personaje se encarga de liberar espacio apartando las sillas a toda velocidad. Más allá de la

4. En 1967, Robert Smithson publicó en *Artforum* un artículo titulado «The Monuments of Passaic». Al mismo tiempo, la Virginia Dwan Gallery de Nueva York inauguraba una exposición individual del artista. En ella se mostraba un mapa en negativo de la zona y 24 fotografías en blanco y negro sobre los distintos escenarios de Passaic. Las imágenes no tenían entidad como obras de arte, sino que servían para testimoniar el recorrido realizado por el artista. La difusión priorizaba la carga performativa de la muestra.

5. *Café Müller* es un espectáculo de danza creado por Pina Bausch y estrenado en 1978 en la Ópera de Wuppertal con música de Henry Purcell. El personaje que aparta las sillas es Rolf Borzik, escenógrafo del café abandonado.

Finally, the performativity of the territory leads me to a very esteemed reference: *El jardín en movimiento*⁶ (Garden in motion) by Gilles Clément. Although the French landscape designer is the person who coined the term “third landscape” (that place situated halfway between the urban and the natural), in this other essay, Clément establishes a series of theories on the urbanism of gardens that, I would say, influence Rupérez’s practice. Essentially, Clément is committed to understanding gardens through knowledge of and respect for their autonomous biological conditions. In other words, the task of gardening would no longer be to control and condition nature according to external criteria, but rather to understand the environment and take care of its progress without imposing oneself. I have the feeling that Rupérez’s landscapes move in parallel to those of Clément. In fact, I cannot hide the allusion that the title of this text makes to this essay.

Having noted these reference points, or rather these four affinities, I intend to delve deeper into the content of *Líneas de resistencia*. Upon entry, Gema Rupérez’s exhibition proposal for Huesca Provincial Council’s exhibition hall establishes a global reading that occupies the entire space by means of a capitular structure that, progressively, and depending on the rooms, presents multiple points of tension around the landscape. A special landscape, defined from an emptiness that is at once vindication and criticism, homage and denunciation. In this sense, each of the 10 chapters maintains a relationship of autonomy and complementarity.

6. Gilles CLÉMENT: *El jardín en movimiento*. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.

trama argumental de la pieza (donde la soledad y el anhelo también están muy presentes), la silla supone un símbolo claro en la relación entre lugar y presencia. En este sentido, *Café Müller* conecta con *Líneas de resistencia* desde la literalidad. La exposición de Rupérez también empieza con sillas.

Por último, la performatividad del territorio me lleva a un referente muy estimado: *El jardín en movimiento*,⁶ de Gilles Clément. Si bien el paisajista francés es la persona que acuñó el término del *tercer paisaje* (ese lugar situado a medias entre lo urbano y lo natural), en este otro ensayo, Clément establece una serie de teorías sobre el urbanismo de jardines que, diría, influyen en la práctica de Rupérez. Básicamente, Clément apuesta por entender el jardín a través del conocimiento y el respeto de sus condiciones biológicas autónomas; es decir, la labor de la jardinería no sería ya la de controlar y condicionar la naturaleza según unos criterios externos, sino la de comprender el entorno y cuidar sus avances sin imponerse. Tengo la sensación de que los paisajes de Rupérez se mueven en un sentido paralelo a los de Clément. De hecho, no puedo esconder el guiño que el título de este texto establece con dicho ensayo.

Una vez apuntadas estas referencias, o más bien estas cuatro afinidades, pretendo entrar ya en profundidad en los contenidos de *Líneas de resistencia*. De entrada, la propuesta expositiva de Gema Rupérez para la sala de exposiciones de la Diputación Provincial de Huesca establece una lectura global que ocupa todo el espacio mediante una estructura capitular que –progresivamente, y en función de las salas– va presentando múltiples puntos de tensión en torno al paisaje.

6. Gilles CLÉMENT: *El jardín en movimiento*. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.

On the first floor, the video-installation *The last one hymn* gives us a magnified and dysfunctional welcome (I use this second adjective in a positive sense), advancing a great deal of the concepts that the exhibition articulates. In the middle of the room, a disturbing and fantastic choreography is exhibited before us. On the one hand, we have the desert, an arid, foggy territory with no fixed spatial references; on the other, a chair, a simple, everyday object that, alien to its original use, dances spasmodically following the rhythm of an instrumental version of *Bella Ciao*, the famous and popular Italian song of resistance to fascism. Through the hypnotic and supernatural strangeness of this dance, Rupérez challenges us on two different levels. The first one is rather emotional, vital: the resistance to loneliness, represented by the obstinacy of the chair to keep going (although it always ends up falling); the second one – and here the soundtrack plays a crucial role – has a political sense: the chair as an ideological position, as a system of thought. As I contemplate this “last hymn”, I think of the chairs of Pina Bausch’s *Café Müller*, but also Esther Ferrer’s *Silla Zaj*,⁷ another clear example of infinite resistance. “Sit in the chair, and remain seated until death do you part.”

7. *Silla Zaj* (Zaj Chair) is one of Esther Ferrer’s the most emblematic works at the time when she was part of the Zaj Group together with Juan Hidalgo, Ramón Barce and Walter Marchetti (from 1964 to 1996). The chair does not differ from any everyday chair, but its backrest incorporates a strong message. In a trivial gesture, the statement invites the reader to sit down, but to do so maintaining the commitment of staying there until the arrival of death. Esther Ferrer thus reflects on the passage of time, one of the constants of her work.

Un paisaje particular, definido desde un vacío que es a su vez reivindicación y crítica, tributo y denuncia. En este sentido, cada uno de los diez capítulos mantiene una relación de autonomía y complementariedad.

En la primera planta, la vídeo-instalación *The last one hymn (El último himno)* nos brinda una bienvenida magnificada y disfuncional (utilizo este segundo adjetivo en sentido positivo), que avanza gran parte de los conceptos que articulan la muestra. En mitad de la sala, una inquietante y fantástica coreografía se exhibe ante nosotros. Por un lado, tenemos el desierto, un territorio árido, neblinoso y sin referencias espaciales fijas; por el otro, una silla, un objeto simple y cotidiano que, ajeno ya a su uso originario, baila de forma espasmódica siguiendo el ritmo de una versión instrumental de *Bella Ciao*, famoso canto popular italiano de resistencia al fascismo. Mediante la extrañeza hipnótica y sobrenatural de esta danza, Rupérez nos interpela a dos niveles distintos. El primero sería más bien emocional, vital: la resistencia a la soledad, representada por esa obstinación de la silla a mantenerse (aunque siempre acabe cayendo); el segundo –y ahí juega un papel crucial la banda sonora– tendría un sentido político: la silla como posición ideológica, como sistema de pensamiento. Mientras contemplo ese *último himno*, pienso en las sillas del *Café Müller*, de Pina Bausch, pero también en la *Silla Zaj*,⁷ de Esther Ferrer, otro claro ejemplo de resistencia infinita. «Siéntese en la silla, y permanezca sentado/a hasta que la muerte les separe.»

7. La *Silla Zaj* es una de las obras más emblemáticas de Esther Ferrer en la época que formaba parte del Grupo Zaj junto a Juan Hidalgo, Ramón Barce y Walter Marchetti (1964-1996). La silla no se diferencia de cualquier silla de uso cotidiano, pero incorpora en su respaldo un contundente mensaje. El enunciado invita al gesto anodino de sentarse, pero manteniendo el compromiso de quedarse allí hasta la llegada de la muerte. Esther Ferrer reflexiona así sobre el paso del tiempo, una de las constantes de su obra.





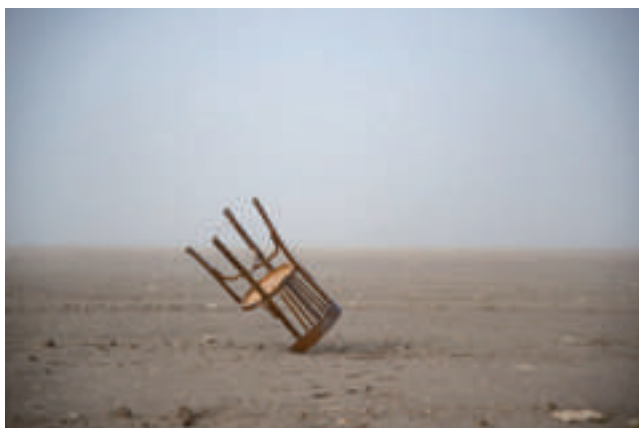
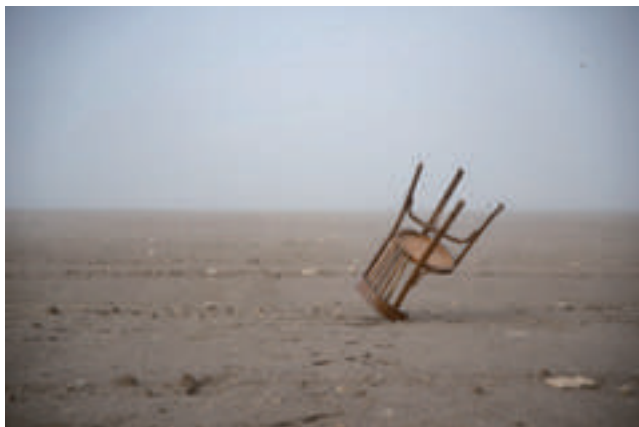
The last one hymn // El último himno, 2018

Rear-projected video on screen and wooden structure

Vídeo retroproyectado sobre pantalla y estructura de madera

1 min 50 s





La toma de significado de la toma de poder.

Guattari

es siempre inseparable

En ese mismo resistir hasta el final, *The last one hymn* dialoga con *The last one (El último)*, una fotografía surgida durante el mismo proceso de trabajo en el territorio. La imagen congelada de la silla incorpora en escena un nuevo elemento perturbador. Un tensor atado a una de sus patas desvía la atención hacia algo que queda ya fuera del encuadre. La violencia encubierta del cable evoca un peligro inminente, una fuerza mayor que no podemos ver, ni controlar.

In that same resisting until the end, *The last one hymn* enters into dialogue with *The last one*, a photograph that emerged during the same process of work on the territory. The frozen image of the chair incorporates a new disturbing element into the scene. A tensor tied to one of its legs diverts attention towards something that is already outside the frame. The hidden violence of the cable evokes an imminent danger, a greater force that we cannot see or control.

The last one // El último, 2018

Photography. Inkjet printing, pigmented inks, support Epson
doubleweight matte after methacrylate on dibond

Fotografía. Impresión inkjet, tintas pigmentadas, soporte Epson
doubleweight matte trasmetacrilato sobre dibond. 100 x 150 cm







A continuación, *Meridian (Meridiano)* es una vídeo-instalación formada por cinco monitores en la que, a partir de una acción muy breve (casi un *gif*), Rupérez retoma la presencia simbólica del tensor. En este caso, la frontera imaginaria que define el meridiano de Greenwich toma cuerpo, saliendo de la tierra y reivindicando una condición física más allá de su existencia como mera convención. Un momento fugaz, mínimo, que otorga entidad a un terreno deshabitado y vacío. Desde lo micro, la pieza conecta directamente con el arco de la autopista de Zaragoza. En el lugar de la nada, el meridiano manifiesta su ego y se exhibe ante nadie.

Following on from this, *Meridian* is a video-installation composed of five monitors in which, based on a very brief action (almost a gif), Rupérez takes up again the symbolic presence of the tensor. In this case, the imaginary border that the Greenwich meridian draws takes shape, leaving the earth and claiming a physical condition beyond its existence as a mere convention. A fleeting moment, minimal, that gives entity to an uninhabited and empty terrain. From the micro, the piece connects directly with the arch over Zaragoza's motorway. In the place of nothingness, the meridian manifests its ego and is exhibited before no-one.



Meridian // Meridiano, 2018
Video on 5 monitors
VÍdeo en 5 monitores. 1 min 05 s





**¿No era esa la sensación
del cartógrafo al trazar
tanto del mundo que el
indoloro y detenido?**

Estrella de Diego

**ón que perseguía
el mapa, separarse
mundo fuera un todo**

La convención artificiosa del límite es también el eje de *Frontier (Frontera)*, una instalación lumínica que incorpora otra de las constantes en la obra de Rupérez: el lenguaje. A través de un efecto de luz, la artista concibe una suerte de aparición en plena oscuridad: la palabra *frontier* se dibuja en el suelo y establece un paralelismo con la invisibilidad real de cualquier frontera. Para reforzar su carácter físico, la artista utiliza una máquina de humo que acaba convirtiendo los halos de luz en presencia escultórica. En este sentido, *Frontier* conecta con los experimentos de «luz sólida» que el artista británico Anthony McCall inició en los años setenta del siglo xx. Mientras McCall se basaba en formulaciones geométricas y abstractas, Rupérez encuentra en el lenguaje un recurso capaz de evocar la presencia intangible de la frontera. En sala, *Frontier* nos invita a dos posibles relaciones: leer desde fuera (a un lado u otro), o bien cruzar entre la luz y el humo.

The artificial convention of the limit is also the axis of *Frontier*, a light installation that incorporates another of the constants in Rupérez's work – language. Through an effect of light, the artist conceives a kind of appearance in full darkness – the word “frontier” is drawn on the floor, establishing a parallel with the real invisibility of any border. To reinforce its physical nature, the artist uses a smoke machine that ends up converting the halos of light into a sculptural presence. In this sense, *Frontier* connects with the “solid light” experiments that the British artist Anthony McCall began in the 1970s. While McCall relied on geometric and abstract formulations, Rupérez finds in language a resource capable of evoking the intangible presence of the frontier. In the exhibition room, *Frontier* offers us two possible relationships: reading from the outside (one side or the other), or crossing between light and smoke.



FRONTLINE

A dark stage with four spotlights shining down. The word "FRON" is illuminated on the floor in a glowing, stylized font. The spotlights create a dramatic, high-contrast scene.

FRON

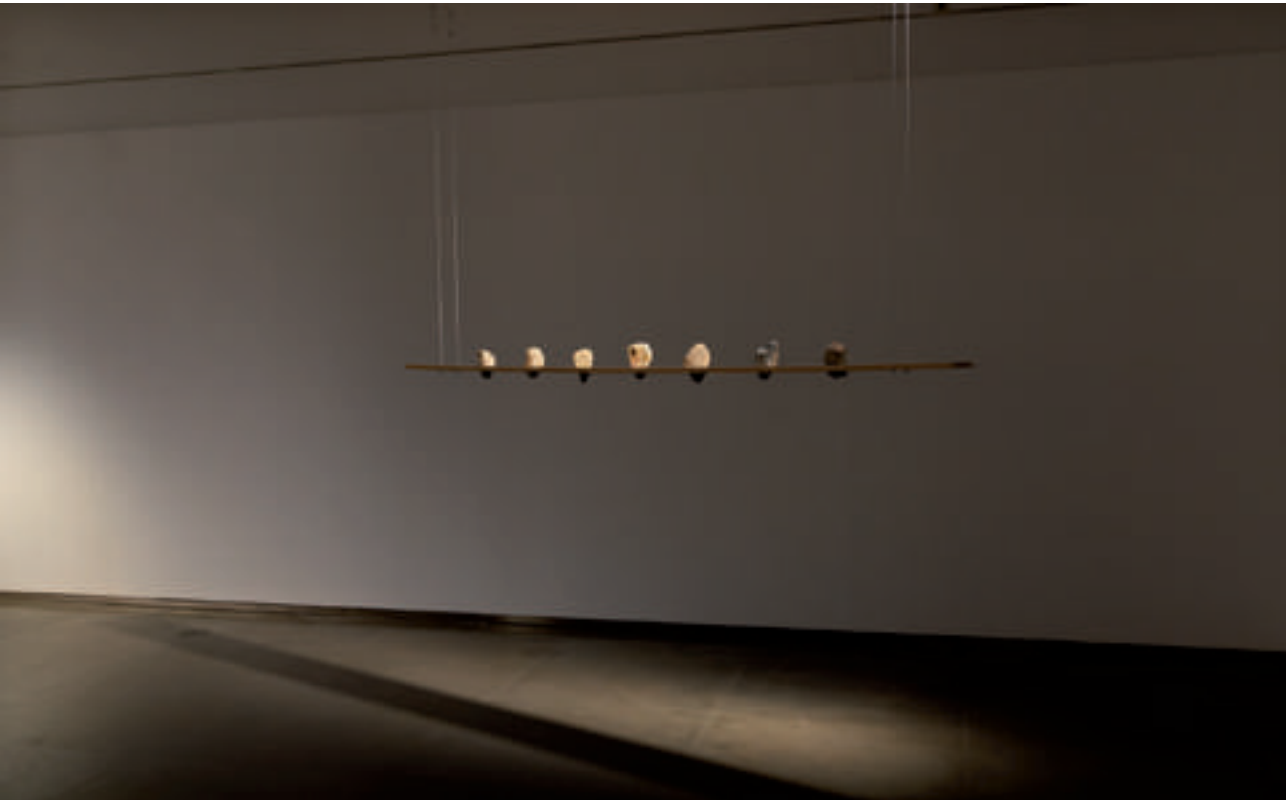
A dark stage with four spotlights shining down from a track on the ceiling. The text "IT FEELS" is projected onto the floor in a bright, glowing font. The lighting is dramatic, with the spotlights creating a focused area of light on the dark stage.

IT FEELS

Llegados a este punto, *Líneas de resistencia* sitúa en escena toda una serie de instalaciones objetuales que funcionan como un cuaderno de bitácora tridimensional. La performatividad del territorio se pone de manifiesto a través de objetos e imágenes surgidas durante sus vivencias en él. Al igual que pasaba en los recorridos de Smithson por Passaic, la práctica del caminar deviene en eje central de sus investigaciones. A caballo entre el material de archivo y la colección emocional, *Geologies (Geologías)* recopila toda una serie de piedras halladas durante sus itinerarios a lo largo del meridiano. El simple gesto de recoger piedras en el paisaje denota un desplazamiento del lugar. Fuera de contexto, dichas piedras confeccionan un nuevo paisaje sensible a la misma línea de horizonte que domina los parajes desérticos por los que transita el meridiano; un horizonte ficticio que convierte cada piedra en un pequeño iceberg. Así, cada piedra denota una presencia micro con cierta potencialidad macro. Esto me hace pensar en una preciosa frase de Roger Caillois, de su libro *Piedras*,⁸ que siempre me ha fascinado: «Es cuestión de escala. Toda piedra es montaña en potencia». Paralelamente, la artista pone en juego otro sistema de descontextualización del paisaje en *Here (Aquí)*: las coordenadas geográficas de un determinado lugar (su latitud y su longitud) hechas en números de plata.

8. Roger CAILLOIS: *Piedras*. Madrid: Siruela, 2016.

Geologies // Geologías, 2019
Wood and stones
Madera y piedras. 240 x 18 x 16 cm



At this point, *Líneas de resistencia* stages a series of object installations that function as a three-dimensional logbook. The performativity of the territory is manifested through objects and images arising during her experiences in it. As in Smithson's travels through Passaic, the practice of walking becomes the central axis of her research. Straddling the archive material and the emotional collection, *Geologies* compiles a whole series of stones found during her routes along the meridian. The simple gesture of collecting stones in the landscape denotes a displacement from the place. Out of context, these stones create a new landscape sensitive to the same horizon that dominates the desert landscapes through which the meridian passes; a fictitious horizon that turns each stone into a small iceberg. Each stone therefore denotes a micro presence with a certain macro potentiality. This makes me think of a beautiful phrase by Roger Caillois from his book *Piedras*⁸ (*The Writing of Stones*) that has always fascinated me. "It's a question of scale. Every stone is a potential mountain". At the same time, the artist brings into play another system of decontextualization of the landscape in *Here* – the geographical coordinates of a specific place (its latitude and longitude) in silver numbers.

8. Roger CAILLOIS: *Piedras*. Madrid: Siruela, 2016.







Here // Aquí, 2019

Silver numbers, wood and cement

Números de plata, madera y cemento o yeso

4,5 x 97 x 18 cm





Alone // Solo, 2018

Photography Hahnemühle paper 188

Photograf on dibond

Fotografía papel Hahnemühle 188

Photograf sobre dibond. 53 x 80 cm

Installation with signages of a private hunting preserve. Variable measures
Instalación con placas de coto de caza.
Medidas variables

Las cuestiones de escala son también determinantes en *Alone (Solo)*, una instalación textual confeccionada con la señalética de coto privado de caza que puebla algunas de las zonas limítrofes con el meridiano. Dirigida a cazadores y a otros usuarios del lugar, dicha señal opera casi como una pieza de arte minimalista (una diagonal cruza la placa para dividirla en dos triángulos iguales, uno blanco y uno negro), transformada ahora en trazo, en gesto de escritura. *Alone* manifiesta la soledad del lugar desdibujando de nuevo una convención de uso. Además, Rupérez decide complementar la instalación con la fotografía de una de las placas situadas en un paisaje real.

Matters of scale are also decisive in *Alone*, a textual installation made with the signage of a private hunting preserve that populates some of the areas bordering the meridian. Aimed at hunters and other users of the location, this sign operates almost like a piece of minimalist art – a diagonal crosses the plaque to divide it into two equal triangles, one white and one black – now transformed into a stroke, into a writing gesture. *Alone* manifests the solitude of the place, once again blurring a convention of use. In addition, Rupérez decides to complement the installation with a photograph of one of the plaques located in a real landscape.











A continuación, y cerrando el cuerpo central dedicado a la noción de cuaderno de notas, *Walking around ortigas* (*Caminando alrededor de ortigas*) es una instalación que nos ofrece una experiencia de inmersión simbólica: dos lonas de serigrafía con imágenes de ortigas generan un pequeño pasillo transitable. Inspirada en el libro *La lluvia amarilla*,⁹ del escritor Julio Llamazares (un relato poético narrado por el último habitante de un pueblo del Pirineo aragonés), la pieza pone el foco en el papel de las ortigas como plantas pioneras. En cuanto el hombre abandona la tierra, la naturaleza inicia un lento pero imparable proceso de reconquista territorial; ahí, la ortiga se erige en una de las primeras colonizadoras.

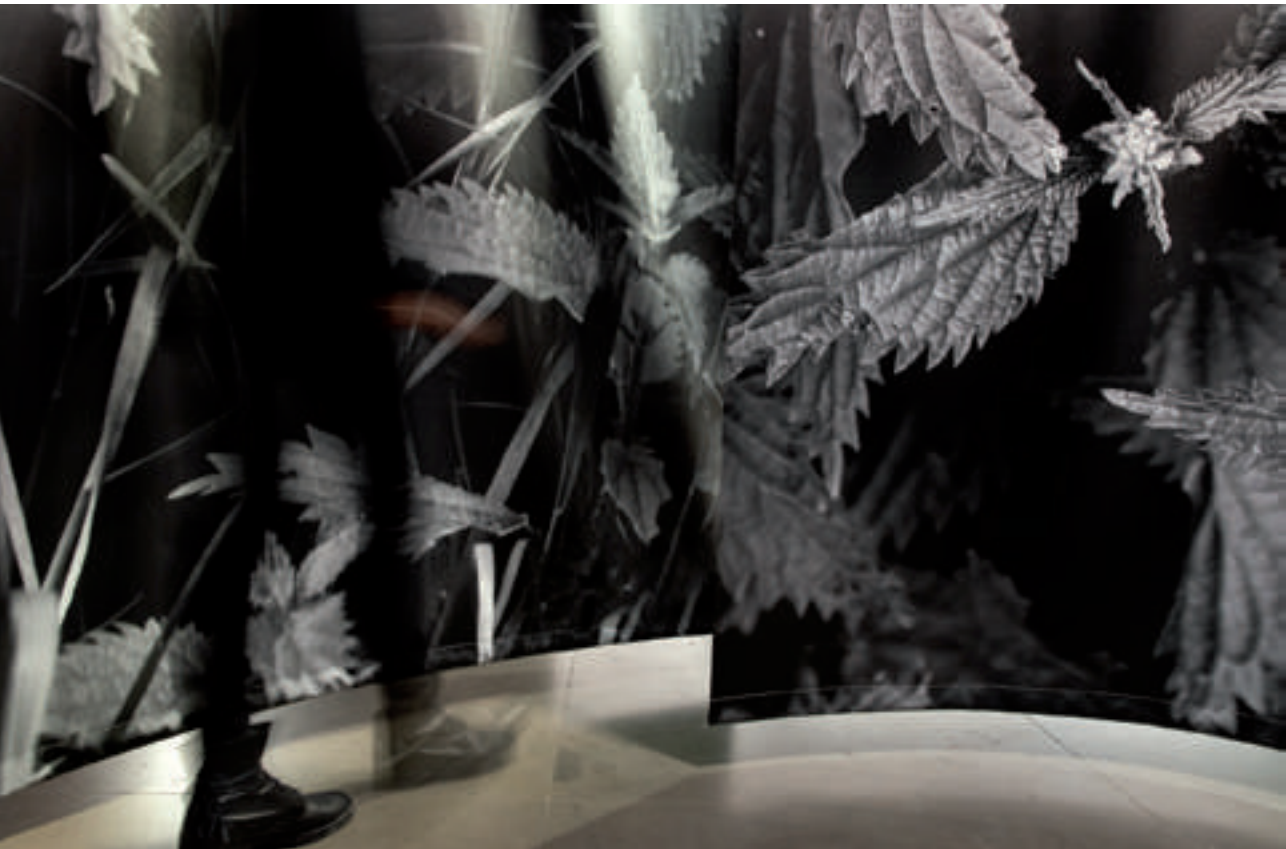
Next, and closing the central body dedicated to the notion of a notebook, *Walking around ortigas* (*Walking around Nettles*) is an installation that offers us a symbolic experience of immersion: two silkscreen canvases with images of nettles create a small passageway. Inspired by the book *La lluvia amarilla*⁹ (*The Yellow Rain*) by the writer Julio Llamazares – a poetic story told by the last inhabitant of a village in the Aragonese Pyrenees – the piece focuses on the role of nettles as pioneering plants. As soon as man leaves the land, nature begins a slow but unstoppable process of territorial reconquering; there, nettle stands as one of the first colonizers.

9. Julio LLAMAZARES: *La lluvia amarilla*. Barcelona: Seix Barral, 1988.

9. Julio LLAMAZARES: *La lluvia amarilla*. Barcelona: Seix Barral, 1988.



Walking around ortigas // Caminando alrededor de ortigas, 2019
Printing on blackout canvas. 300 cm in diameter
Impresión sobre lona blackout. 300 cm de diámetro





Il giardino di casa mia è un giardino di piante
che mi ha insegnato a vivere. Mi ha insegnato
che la vita è un continuo divenire, un continuo
cambiare. Mi ha insegnato che la vita è un
continuo apprendere, un continuo crescere.
Mi ha insegnato che la vita è un continuo
amarsi, un continuo donarsi. Mi ha insegnato
che la vita è un continuo ridere, un continuo
piangere. Mi ha insegnato che la vita è un
continuo amare, un continuo essere amato.





Centripetal/Centrifugal (Centrípeto/Centrífugo) es un proyecto formado por un vídeo y tres fotografías (una de gran formato y un díptico) correspondientes a la serie *Conversaciones*, propuesta basada en situaciones de confrontación y dialéctica iniciada por Rupérez en 2015. Para esta ocasión, la artista incorpora dos aros tipo *hula hoop*, que, según sus giros y movimientos, establecen una serie de marcas y rastro sobre el terreno.

Mientras el vídeo nos ofrece el desarrollo coreográfico completo de ambos aros, las fotografías detallan los dos elementos principales de la acción: el aro y su huella.

Centripetal/Centrifugal is a project consisting of a video and three photographs (one large-format and one diptych) corresponding to the series *Conversaciones* (Conversations), a proposal based on situations of confrontation and dialectics initiated by Rupérez in 2015. On this occasion, the artist incorporates two hula hoop hoops that, according to their turns and movements, establish a series of marks and traces on the ground. While the video offers us the complete choreographic development of both hoops, the photographs detail the two main elements of the action – the hoop and its track.

Centrípetal/Centrifugal # 1 // Centrípeto/Centrífugo # 1, 2018
Printing of pigmented inks on Harman cotton paper mounted on dibond
Impresión de tintas pigmentadas sobre papel de algodón Harman
montada sobre dibond. 80 x 120 cm





Centripetal/Centrifugal # 2 // Centripeto/Centrífugo # 2, 2018

Díptico. Printing of pigmented inks on Harman cotton paper mounted on dibond

Díptico. Impresión de tintas pigmentadas sobre papel de algodón Harman montada sobre dibond. 53 x 80 cm c/u





Centrípetal/Centrifugal // Centrípeto/Centrífugo, 2018
Conversations series // Serie Conversaciones
Vídeo 55 s



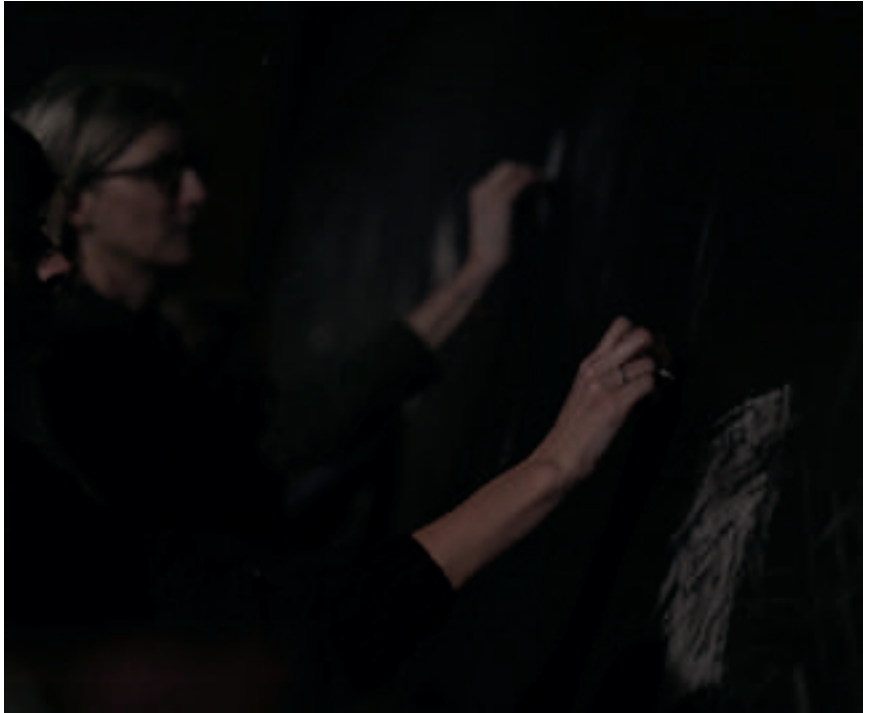
Memory // Memoria, 2019

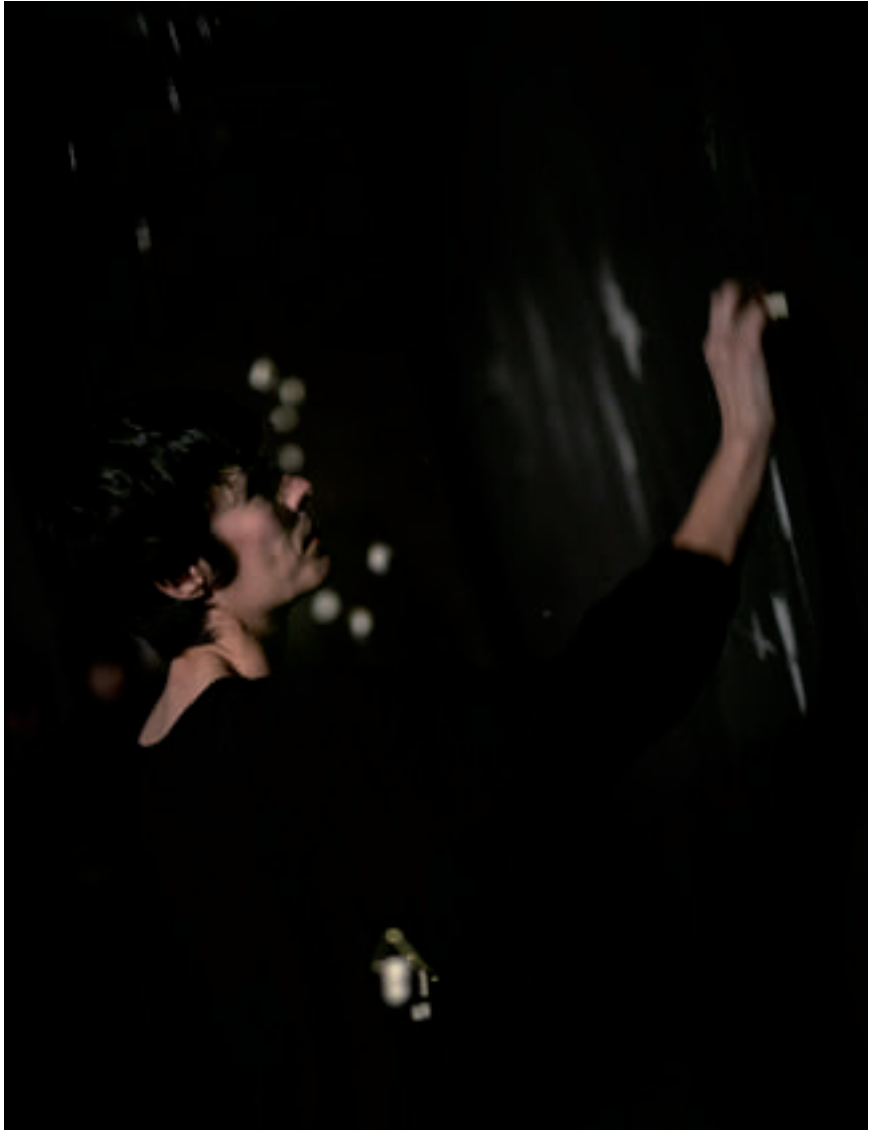
Intervention on wall, black soft pastel and rubber. Variable measures
Intervención sobre muro, barras pastel y gomas. Medidas variables

Por último, y tras ofrecer a lo largo de las salas toda una narrativa fragmentada en torno al paisaje de pertenencia (los espacios solitarios por los que transita el meridiano aragonés), la exposición se despide con un último gesto performativo. *Memory (Memoria)* consiste en una acción colectiva abierta a la participación del público que invita a un ejercicio de resistencia a través del borrado. El uso de gomas de borrar sobre un gran muro pintado con barras de pastel negro acaba desvelando aquello que resiste a cualquier acontecimiento: su recuerdo. La memoria del territorio destila así un posible antídoto ante la soledad, el abandono y el olvido. Y ahí, en esa capacidad humana por recordar, es donde el rigor científico y la especulación fantasiosa del meridiano vuelven a cruzarse. Ahí es donde, según Clément, se produce el destello, el encuentro fugaz que ilumina un fragmento de tiempo. En definitiva, el espacio entendido como tiempo, y viceversa.

Finally, and after offering throughout the rooms a fragmented narrative around the landscape of belonging – the solitary spaces through which the Aragon meridian passes – the exhibition bids farewell with a final performative gesture. *Memory* consists of a collective action open to public participation inviting individuals to take part in an exercise of resistance through erasure. The use of erasers on a large wall painted with black soft pastels ends up revealing that which resists any event – its memory. The memory of the territory therefore distils a possible antidote to loneliness, abandonment and oblivion. And there, in that human capacity to remember, is where the scientific rigor and the whimsical speculation of the meridian cross again. That is where, according to Clément, the flash occurs, the fleeting encounter that illuminates a fragment of time. In short, space understood as time, and vice versa.







MEMEM

GLORY





Gema Rupérez. Approaches to 15 years of coherence

Adonay Bermúdez

For the philosopher Celia Amorós “to conceptualise is to politicise”, a practice that in Gema Rupérez’s case takes form through a conscious perspective of confrontation that draws attention to the mechanisms of biopower and their representation systems.¹

This is Blanca de la Torre’s emphatic take on Gema Rupérez’s artistic practice, and she is not mistaken. Once we start looking deeper into our artist’s work, we discover that it blows to pieces the idea of obedience as an intrinsic choice and the mechanisms of ideological subjugation. It challenges the legitimacy of phallogocentric and anachronistic discourse and builds reference frameworks that promote non-conformist and critical ways of thinking. Rupérez exhibits, the spectators think and, with a bit of luck, act.

Yes, I think I cannot help but move in these unstable margins that help us to understand the limits. Sometimes we need to think outside the box and see beyond the conventions surrounding us that we are used to qualifying as the only reality.²

Rupérez is not only conscious herself; she forces us to be conscious of reality too. In the current context of social tension, it is essential to ratify the validity of and political need for constructing discourses that at the very least create an intellectual reaction. From the very beginning

1. Blanca DE LA TORRE: Gema Rupérez. Missed Call. *Missed Call* exhibition text. Espacio Dörfli, Lanzarote, 2018.

2. Anna ADELL: Gema Rupérez, anhelo de supervivencia. *Le Bastard* (online), 2018. <http://lebastard.com/2018/02/gema-ruperez-anhelo-de-supervivencia/>

Gema Rupérez. Aproximaciones a 15 años de coherencia

Adonay Bermúdez

Para la filósofa Celia Amorós, «conceptualizar es politizar», una práctica que en el caso de Gema Rupérez se formaliza a través de una mirada consciente de confrontación para visibilizar los mecanismos en relación al biopoder y sus sistemas de representación.¹

Así de contundente se muestra Blanca de la Torre a la hora de abordar la práctica artística de Gema Rupérez, y razón no le falta. Una vez se indaga en la obra de nuestra artista, se descubre que dinamita el planteamiento de obediencia como elección intrínseca y los dispositivos de sometimiento ideológicos; además, cuestiona la legitimidad de los discursos falocéntricos y anacrónicos y edifica marcos de referencia que facilitan la creación de pensamientos críticos e inconformistas. Rupérez exhibe, el público piensa y, con suerte, actúa.

Sí, creo que no puedo evitar moverme en estos márgenes inestables que nos ayudan a entender los límites. Creo que a veces necesitamos salir de lo establecido y ver más allá, puesto que estamos acostumbrados a calificar como la única realidad las convenciones que nos rodean.²

Rupérez no solo es consciente, sino que nos obliga a ser conscientes de la realidad. En la actual situación de crispación social, es indispensable ratificar la vigencia y la necesidad política de construir discursos

1. Blanca DE LA TORRE: Gema Rupérez. *Missed Call*. Texto de la exposición *Missed Call*. Espacio Dörffi, Lanzarote, 2018.

2. Anna ADELL: Gema Rupérez, anhelo de supervivencia. *Le Bastard* [en línea], 2018. <http://lebastard.com/2018/02/gema-ruperez-anhelo-de-supervivencia/>

Rupérez has been coherent in this respect. If we consider her artistic beginnings, we see that many of her first works featured intimate scenes with women protagonists placed in awkward situations. While this preliminary work, predominantly made up of drawings and paintings, no longer represents our artist, it is true that some of its elements have reappeared over the years. The narrative focus of Rupérez's work has slowly evolved, leaving behind the two-dimensional and personal and embracing the three-dimensional and issues of common interest.

Born in Zaragoza in 1982 and with a Fine Arts Degree from the Royal Academy of Fine Arts of San Carlos (Valencia, 2000-2005), Gema Rupérez completed her training with an Erasmus grant at the Accademia di Belle Arti Urbino. This time spent in Italy is key to understanding her discourse,

I work from the everyday, and objects are the meeting point between the work and reality. While studying in Italy I discovered for the first time, through a piece of Arte Povera, that a piece of art could be living, and this fascinated me. Since then, I've been passionate about this materiality you're talking about.³

Rupérez adopts the Italian artists' fusion of everyday objects, but loads it with a meaning that is less sentimental and symbolic, and more critical, capturing the essence of the material and bringing it into the 21st century. Her aim is not to reflect on the materials themselves, as the Italian artists did, but rather to use them as a communicative strategy. She draws on accessible language that the audience is familiar with, which enables her to send home her message, turning it into a direct

3. María José MAGAÑA: Entrevista a Gema Rupérez. *M-arte y cultura visual* (online), 2014. <http://www.m-arteyculturavisual.com/2014/03/27/entrevista-a-gema-ruperez-por-maria-jose-magana-clemente/>

que, como mínimo, generen un sarpullido intelectual. En ese sentido y desde los inicios, la artista ha sido coherente. Si analizamos los comienzos de nuestra autora, nos percatamos de que en sus primeras producciones priman las escenas intimistas con personajes femeninos que están emplazados en situaciones incómodas. Si bien corresponde a un trabajo preliminar encabezado por dibujos y pinturas que ya no la representa, lo cierto es que se localizan elementos que con los años ha reiterado. Rupérez poco a poco irá abandonando la bidimensionalidad y el *yo* como epicentro narrativo para abrazar la tridimensionalidad y cuestiones de interés y preocupación global.

Nacida en Zaragoza en 1982 y licenciada en Bellas Artes por la Facultad de San Carlos (Valencia, 2000-2005), Gema Rupérez completa su formación en la Accademia di Belle Arti di Urbino a través de una beca Erasmus. Esta estancia en Italia es fundamental para poder comprender su discurso:

Trabajo desde lo cotidiano, y los objetos son el punto de unión entre la obra y la realidad. Cuando estudié en Italia descubrí por primera vez en una pieza de *Arte Povera* que una obra podía estar viva, y me fascinó. Desde entonces me apasiona esa materialidad de la que hablas.³

Rupérez hereda el mestizaje de dispositivos de uso diario, pero le aporta una carga más crítica y no tan lírica o simbólica, atrapando la esencia del material y transportándolo al siglo *xxi*. Su objetivo no es el de discurrir sobre los propios materiales, como bien hicieron los artistas italianos, sino que se aprovecha de ellos como estrategia comunicativa.

3. María José MAGAÑA: Entrevista a Gema Rupérez. *M-arte y cultura visual* [en línea], 2014. <http://www.m-arteyculturavisual.com/2014/03/27/entrevista-a-gema-ruperez-por-maria-jose-magana-clemente/>

and on-target shot: the objects are living because they are capable of starting a conversation with the spectator. Here, we get a sense of the fascination that Rupérez has with the processes of imparting and receiving information:

The artist explores the topic of the impossibility of communication, which is so closely related to the desire for power, whether it be political or patriarchal. This is the reason why Gema Rupérez combines them in unison.⁴

The pluralism of objects provided by Rupérez leads us away from traditional sculptural practice, but is, however, consistent with installation, allowing her to explore different materials and compositions, and keeping her true to the paradigms and possibilities of assemblage. She exhibits residual and/or accumulative works, brimming with “everyday life”. For example, her insistent use of chairs (*Escenas de Apolo y Dafne* [Scenes of Apollo and Daphne], 2010; *Las sillas* [The Chairs], 2013; and *El nido* [The Nest], 2014), of cords/straps (*One way*, 2012, and *¿Adónde vamos?* [Where are we going?], 2017), of candles (*Castigo* [Punishment], 2011, and *180 horas de tensión* [180 Hours of Tension], 2013) or of food, whether it be bread (*Pan para hoy* [Bread for Today], 2014), caramel (*Sticky wall corner*, 2014) or lentils (*Lens Culinaris*, 2013). It is also common to find other everyday objects in her work such as t-shirts, coal, money, newspapers, spades and balloons.

What is truly intriguing about Rupérez is not just how she uses this whole host of objects, but also how she presents a contrast between comfortable aesthetics and hard-line discourses, like an eternal confrontation

4. Chus TUDELILLA: Gema Rupérez. La función del arte. *El Periódico de Aragón* (online), 2017. https://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/gema-ruperez-funcion-arte_1241579.html

Sticky wall // Pared pegajosa, 2014

Caramel blocks assembled with heat. Variable measures

Adoquines de caramelo ensamblados con calor.

Medidas variables



Maculae // Máculas, 2016

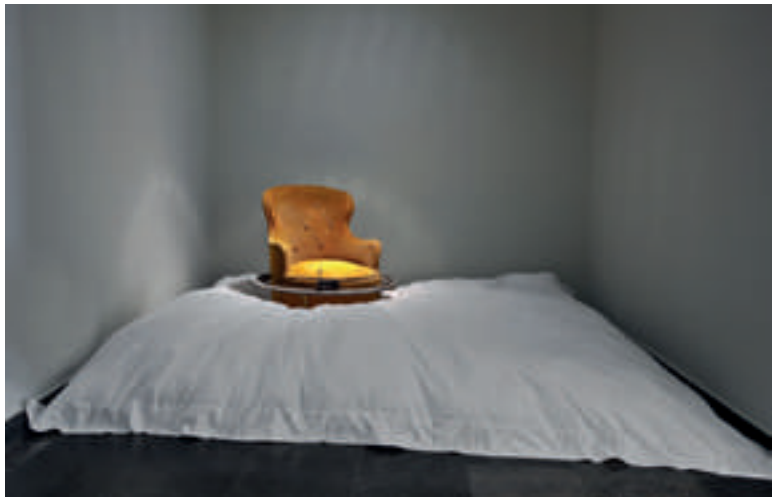
Numbered paper handkerchiefs equivalent to the victims of sexist violence in Spain since 2003. Variable measures
Pañuelos de papel numerados equivalentes a las víctimas de violencia machista en España desde 2003.
Medidas variables

Punishment // Castigo, 2011

Leather and wax
Cuero y cera. 200 x 50 x 10 cm

One-way love // Amor de un solo sentido, 2010

Armchair, cushion, electric train
Sillón, almohadón, tren eléctrico. 200 x 250 x 76 cm



Recurre a un lenguaje cercano y conocido por el público, lo que le permite maximizar su mensaje y convertirlo en un disparo directo y certero: son objetos que están vivos porque son capaces de entablar una conversación con el espectador. Es entonces cuando nos percatamos del gran interés que tiene la artista por los procesos de emisión y recepción de información:

La imposibilidad de comunicarse es el tema que la artista explora; tan ligado al deseo de ostentar el poder, da igual de qué tipo, político o patriarcal. Motivo por el cual Gema Rupérez los conjuga al unísono.⁴

El pluralismo objetual proporcionado por Rupérez nos adentra en una línea alejada de la práctica escultórica tradicional y, sin embargo, en consonancia con la instalación, permitiéndole explorar ciertos materiales y composiciones, y empujándole a ser fiel a los paradigmas y posibilidades del *assemblage*. Exhibe propuestas residuales o acumulativas atiborradas de cotidianidad, como es el caso del insistente empleo de las sillas (*Escenas de Apolo y Dafne*, 2010; *Las sillas*, 2013; *El nido*, 2014), de las ligaduras (*One way*, 2012; *¿Adónde vamos?*, 2017), de las velas (*Castigo*, 2011; *180 horas de tensión*, 2013) o de la comida, ya sea en forma de pan (*Pan para hoy*, 2014), de caramelo (*Sticky wall corner*, 2014) o de lentejas (*Lens Culinaris*, 2013). Asimismo, es habitual descubrir cómo acude a otros elementos de uso corriente, como camisas, carbón, dinero, periódicos, palas o globos.

Lo realmente interesante de la artista no es únicamente la aplicación que hace de toda esta procesión de objetos, sino cómo presenta un

4. Chus TUDELILLA: Gema Rupérez. La función del arte. *El Periódico de Aragón* [en línea], 2017. https://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/gema-ruperez-funcion-arte_1241579.html

that is repeated over and over again. She alternates between antagonistic approaches: public and private, hostility and intimacy, presence and absence, abundance and austerity, hardness and softness; this is precisely Gema Rupérez's own brand of style. A clear example can be found in *Pasamanos* ([Handrail], 2011), which was presented at the XVIII Biennial of Art at Santa Cruz de la Sierra, in Bolivia. Here it received an award and was bought by the Biennial itself. The piece is composed of a wooden handrail that Rupérez has chipped into using a chisel and hammer, creating a sharp and spiky surface which prevents hands from sliding smoothly along it: its original purpose. The artist strips away the object's connotations of comfort and security, turning it into something that is aggressive and dangerous, and creating a new reading that unsettles the spectator.

Along the same lines, and once again in Bolivia, she exhibited *One way* (2012),

a fictitious passage way, built out of imaginary walls that was installed in Bolivia's Kiosko Galería. The work deals with the distance between the public and private and our contradictory desires for stability and insecurity; it only acquires meaning when the spectator moves through it.⁵

The installation, formed of twenty-four steel cable plaits hanging from the ceiling, transmits different feelings depending on how far the spectator is from the work: from a distance it conveys warmth and tenderness, whereas once inside the emotions become oppression and violence.

One of Gema Rupérez's main aims is to get the audience to participate. She is not interested in passive spectators, but rather, seeks the

5. Isabel CRISTÓBAL: Gema Rupérez Alonso. *Fichados. Revista masdearte.com* (online), 2015. <http://masdearte.com/especiales/gema-ruperez-alonso/>

Railing // Pasamanos, 2011
Wood and metal
Madera y metal. 205 x 12 x 7 cm



One way // Único sentido, 2012

Steel cable braids. Variable measures

Trenzas de cable de acero. Medidas variables



contraste entre estéticas confortables y discursos implacables, como una eterna confrontación que repite una y otra vez. Se mueve entre planteamientos antagónicos: público y privado, hostilidad e intimidad, presencia y ausencia, abundancia y austeridad, dureza y suavidad, y es precisamente ahí donde se halla el sello propio de Gema Rupérez. Un claro ejemplo de ello se encuentra en *Pasamanos* (2011), presentada en la XVIII Bienal de Arte de Santa Cruz de la Sierra (Bolivia), la cual fue premiada y adquirida por la propia bienal. La pieza está compuesta por una barandilla de madera de la que Rupérez, a través de un martillo y un cincel, levanta lascas, conforma un pasamano espinoso y cortante y, de esta manera, impide que se lleve a cabo su función primigenia: deslizar la mano. La artista rompe con la sensación de confort y seguridad del objeto, y lo convierte en agresivo y peligroso, concibiendo así una nueva lectura que desconcierta al espectador.

En esta misma línea, y nuevamente en el país latinoamericano, expone *One way* (2012),

un pasillo ficticio construido con tabiques imaginarios que hablaba de la distancia entre lo público y lo privado y de nuestro contradictorio deseo de estabilidad y de inseguridad. Solo adquiriría sentido cuando el espectador transitaba por él y lo realizó en la Kiosko Galería boliviana.⁵

La instalación, ejecutada con veinticuatro trenzas de cable de acero colgadas del techo, transmite sensaciones disímiles según la distancia a la que se encuentre el espectador: desde lejos aporta calidez y ternura y, una vez dentro, las emociones se tornan en agobio y violencia.

5. Isabel CRISTÓBAL: Gema Rupérez Alonso. *Fichados. Revista masdearte.com* [en línea], 2015. <http://masdearte.com/especiales/gema-ruperez-alonso/>

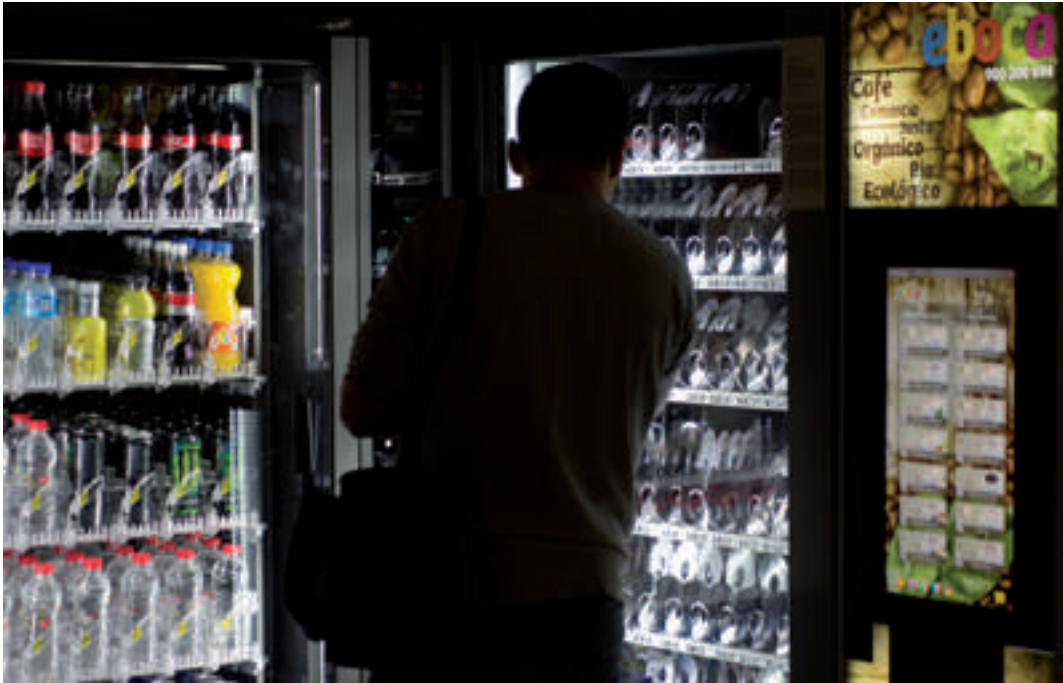
audience's reactions, trying to involve them in the "artistic experience". Thereby, it is the spectators themselves who activate the artwork. In *One way* spectators have to walk through the passageway, but this is not the only work of Rupérez's that gravitates around participation. The concept can also be seen in *Esquamose* (2014), which was shown as part of a collective exhibition at Museo MADRE in Naples. This work is formed of a cubicle with an entrance, filled with paper tissues, and is used to highlight gender violence in Italy. Participation is also to be found in *Be a Hero* (2016), featuring a vending machine, in which Rupérez has substituted silver masks for snacks and drinks. The masks are exhibited so that they can be bought by the general public with the aim of encouraging people to think about the concept of heroism. However, without a doubt, in terms of participation, one of the most relevant works is *Missed call* (2017-2018), a piece in which Rupérez publishes fragments of poems written by women in the contacts section of newspapers. The advert provides a phone number, which clients call to hire the services of a fake prostitute. One of the most interesting aspects of the work is that both the caller, dialling the number, and the spectators, reacting to the potential call, play a role in creating the work of art.

Rupérez often creates spaces for contemplation that become uncomfortable situations between the dominator and the dominated, who, generally speaking, is the spectator himself. This succession of confrontations can be seen in *Conversaciones* (Conversations), a series that began in 2015, although two of Rupérez's previous works could also be included: *Índice de flotación* (Flotation Index, 2013) and *El nido* (The Nest, 2014). The former presents two lifebuoys made from different materials – one from cement and the other from bread – that prevent

Be a hero // Sé un héroe, 2016

Intervention of a dispensing machine in public space,
video and photography. Variable measures

Intervención de una máquina dispensadora en espacio público,
vídeo y fotografía. Medidas variables



Mised call // Llamada perdida, 2017

Installation: intervened newspaper sheets, telephone, video-record. Variable measures

Instalación: hojas de periódico intervenidas, teléfono, vídeo-registro. Medidas variables



La participación del público se configura como uno de los propósitos fundamentales de Gema Rupérez. No le interesan los sujetos pasivos, sino que, por el contrario, busca una reacción por parte de los asistentes, procura que formen parte de la *experiencia artística* y que, de paso, activen la propia obra de arte. Con *One way* es ineludible que las personas caminen por su interior; pero no consiste en la única pieza de su producción artística que gravita en torno a la intervención. Eso mismo también se percibe en *Esquamose* (2014), mostrada dentro de una exposición colectiva en el Museo MADRE de Nápoles y compuesta por una cabina con un acceso habilitado y llena de pañuelos de celulosa para visibilizar la violencia de género en Italia, o *Be a Hero* (2016), donde instala una máquina expendedora, sustituye los *snacks* y refrescos por antifaces plateados y los exhibe para que puedan ser adquiridos por el público, con el propósito de reflexionar sobre el concepto de heroicidad. Pero sin lugar a dudas, en cuanto a interacción se refiere, una de las más relevantes es *Missed call* (2017-2018), una obra donde publica fragmentos de poemas escritos por mujeres en la sección de contactos de periódicos. El anuncio va asociado a un número de teléfono al que los clientes llaman para contratar los servicios de la falsa prostituta. Uno de los aspectos más atractivos es que tanto el putero, al realizar la llamada, como los asistentes, al reaccionar ante la posible llamada, están confeccionando la propia obra de arte.

Con asiduidad Rupérez erige espacios para la reflexión que posteriormente se convierten en situaciones incómodas entre el que domina y el dominado, que por norma general corresponde al propio espectador. Toda esa sucesión de confrontaciones se ven materializadas en *Conversaciones*, una serie iniciada en 2015, aunque lo cierto es que

them from fulfilling their purpose of saving lives. *El nido* features two seats facing each other with a block of alabaster between them creating a dialogue about access to water. This is a large-scale piece that has been acquired by the Ebro Environmental Centre (Zaragoza) and is on permanent display in one of its rooms. In both of these works, as well as in *Conversaciones* itself, Gema Rupérez uses two identical, or very similar, objects to provoke a debate and, as a result, tension, creating a discussion about power and our inability to communicate with each other. There are four key pieces in this series: *In albis* (2015), in which pieces of paper from two piles are blown into the air, colliding with each other, and for which the artist was awarded runner up for the XXVII Santa Isabel de Portugal art prize; *Lapsus linguae* (2015), in which two loudspeakers facing away from each other and covered with plastic bags gradually break through this obstacle allowing us to hear what they are playing; *Espacio personal* (Personal Space, 2017) in which two pink balloons are inflated in a narrow room until one of them bursts; and *Centrípeto/Centrífugo* (Centripetal/Centrifugal, 2018), in which two hoops collide, creating lines in the sand. Despite the fact that the struggle for power and processes of communication (or the lack of it) are the main pillars of *Conversaciones*, it also presents some of the artist's other concerns, such as the concepts of borders, inequality and supremacy.

Following this line of thought is *Lucha de relatos* (Fight between Narratives, 2017) in which two books, one written by Adam Smith and the other by Karl Marx, repeatedly crash into each other.

[...] the topic of the difficult relationship between identity and otherness is represented through a fight between the “truths” contained in the books. [...] it is important to note that recent human history has

Slip of the tongue // Lapsus linguae, 2015
Conversations series // serie Conversaciones
Video. 39 s

In white // In albis, 2015
Conversations series // serie Conversaciones
Photography and video
Fotografía y video. 80 x 120 cm / 10 min 14 s

Personal space // Espacio personal, 2017
Photography and video
Fotografía y video. 45 x 80 cm / 3 min 52 s



Flotation index // Índice de flotación, 2013

Float 1 (cement). Float 2 (bread crumb). Graph (embossing and ink)

Flotador 1 (cemento). Flotador 2 (miga de pan). Gráfica (gofrado y tinta)

183 x 300 x 33 cm



con anterioridad se pueden distinguir dos obras que perfectamente podríamos considerar como precedentes: *Índice de flotación* (2013) y *El nido* (2014). En la primera recurre a dos flotadores de diferente material, uno de cemento y otro de pan, que carecen de la posibilidad de llevar a cabo su función de salvavidas. En cuanto a *El nido*, decide situar dos sillas enfrentadas con un alabastro en medio para dialogar sobre el acceso al agua, una obra de grandes dimensiones que adquirió el Centro Ambiental del Ebro (Zaragoza) y que actualmente exhibe de manera permanente en una de sus salas. Tanto en estas dos propuestas como en la propia *Conversaciones* en sí, Gema Rupérez se sirve de dos objetos iguales o muy similares con los que fuerza que se establezca un debate y, por consiguiente, una tensión, permitiéndole discernir sobre el poder y la incapacidad de comunicarnos. Dentro de esa serie se descubren cuatro piezas básicas: *In albis* (2015), donde dos columnas de papeles vuelan y chocan entre sí y con la que la artista ha recibido el accésit del XXVII Premio de Arte Santa Isabel de Portugal; *Lapsus linguae* (2015), en la que dos altavoces situados de espaldas y taponados con una bolsa poco a poco van rompiendo el impedimento y permitiendo que entendamos el audio que reproducen; *Espacio personal* (2017), donde dos globos rosas se van inflando dentro de un habitáculo estrecho hasta que uno de ellos estalla; y *Centrípeto/Centrífugo* (2018), en la que dos aros colisionan, conformando líneas en la arena. Pese a que las luchas de poder y los procesos de (in)comunicación son el pilar fundamental de *Conversaciones*, lo cierto es que hacen acto de presencia otras preocupaciones de la artista, como los conceptos de frontera, desigualdad o supremacía.

Continuando con esta misma idea, se descubre *Lucha de relatos* (2017), en la que dos libros, uno escrito por Adam Smith y otro de Karl Marx, tropiezan una y otra vez.

been dominated by the comparison of unethical secular doctrines (be they philosophical, economic or political). The artist represents this idea through the mechanical (and mechanistic) clash between the theories of Karl Marx and Adam Smith, the philosophical patriarchs of communist and capitalist ideologies.⁶

Lucha de relatos was exhibited in 2017 in Galería A de Arte, in Zaragoza, as part of the exhibition *Hegemonía* (Hegemony), which is undoubtedly one of the artist's most significant individual shows to date. Although, as we have seen, Rupérez has always positioned herself alongside social commitment, in this exhibition her message has become radicalised and her work stripped of more subtle aesthetics to embrace direct and combative solutions. *¿Adónde vamos?* (Where are we going?, 2017) is the indisputable highlight, taking form in an ephemeral structure created with straps that have been written on by a Syrian refugee. The young woman, who remains anonymous, has copied out the fable of *The Scorpion and the Frog* using Arabic calligraphy. This story is used by the artist to represent the dominant class as the malicious scorpion whose nature, constructed over centuries, is to mislead and take advantage of others. *Hegemonía* also excels in its insistent use of language: as well as *Lucha de relatos* and *¿Adónde vamos?*, other works like *Democracy* (2017) and *Europa (tríptico: piedra, papel y tijera)* ([Europe (Triptych: Paper, Scissors, Stone)], 2017) also have this characteristic. Nevertheless, this is nothing new, Rupérez often uses words or phrases in her artworks, particularly since her exhibition *Ausencia convocada* (Convened Absence) in 2013. It is true, however,

6. Nicola MARIANI: *Sobrevivir a través del arte a la locura de nuestros tiempos (y los que vendrán)*. *Hegemonía* by Gema Rupérez, exhibition text. Galería A de Arte. Zaragoza, 2017.

Fight of stories // Lucha de relatos, 2017

Installation: wooden books and robots. Variable measures

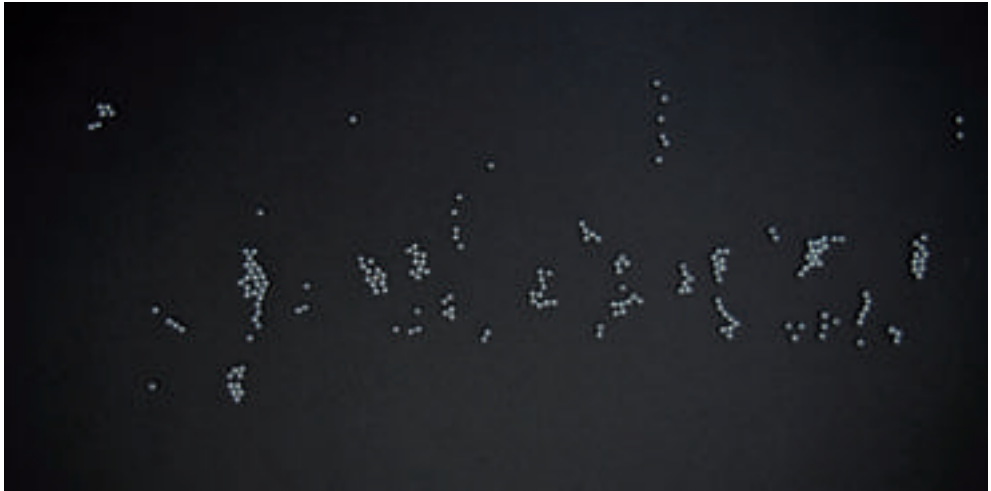
Instalación: libros de madera y robots. Medidas variables



Democracy // Democracia, 2017

Steel balls, neodymium magnets and video

Bolas de acero, imanes de neodimio y vídeo. 30 x 65 cm / 3 min 47 s



[...] el tema de la relación problemática entre identidad y alteridad se representa a través de una lucha entre las «verdades» contenidas en los libros. [...] cabe recordar que la historia humana más reciente ha sido dramáticamente protagonizada también por la contraposición de doctrinas laicas (filosóficas, económicas y políticas) antitéticas, que la artista sintetiza a través de un choque mecánico (y mecanicista) entre las teorías de Karl Marx y Adam Smith, los dos patriarcas filosóficos de las ideologías comunista y capitalista.⁶

Lucha de relatos es presentada en 2017 en la Galería A de Arte de Zaragoza dentro de la exposición *Hegemonía*, seguramente una de las muestras individuales más significativas de nuestra artista. Pese a que, como se ha podido apreciar, Rupérez siempre se ha posicionado en los lares del compromiso social, es en este momento cuando radicaliza su mensaje y se despoja de estéticas más sutiles para embarcarse en soluciones más directas y combativas. Destaca, indiscutiblemente, *¿Adónde vamos?* (2017), una arquitectura efímera ejecutada con cinchas que han sido intervenidas por una refugiada siria. La joven, cuya identidad se desconoce, escribe con caligrafía árabe la fábula de *La rana y el escorpión*, historia que le sirve a la artista para representar a la clase dominante como el maligno escorpión cuya naturaleza, alimentada durante siglos, consiste en engañar y aprovecharse de los demás. Asimismo, *Hegemonía* sobresale también por el insistente empleo del lenguaje: a *Lucha de relatos* y a *¿Adónde vamos?* se anexan otras como *Democracy* (2017) y *Europa (tríptico: piedra, papel y tijera)* (2017). Aunque no es nada nuevo, la inclusión de palabras o frases ya forma parte de los recursos frecuentes de Rupérez, especialmente

6. Nicola MARIANI: Sobrevivir a través del arte a la locura de nuestros tiempos (y los que vendrán). Texto de la exposición *Hegemonía*, de Gema Rupérez. Galería A de Arte, Zaragoza, 2017.

that her linguistic (and semantic) practice has increased substantially over the last two years, and she has reduced the number of words and increased the letter size, creating a type of advertising slogan to speak loudly and clearly to the spectator.

In a text published by the Free Society Forum, Illinois in 1940, Emma Goldman stated, «Some ideal is needed to rouse man out of the inertia and humdrum of his existence and turn the abject slave into a heroic figure».⁷ Gema Rupérez certainly has sufficient ideals to rouse not only man, but all of humankind. Furthermore, she has courage, values, respect, coherence and dignity.

She has control and truth, and never makes a false step.

She has ambition and good judgement. She has nuance.

MARTÍ MANEN: Are the nuances of meaning found in the artworks or in how they are approached? And how about the poetry?

GEMA RUPÉREZ: The way I see it is as a duality, the nuance of meaning or the poetics are intrinsic to the nature of the works as they are born out of an intention and aspire to be a lyrical distortion of reality, but at the same time they require short distances, a user with a degree of predisposition who will recognise and unveil this nuance through private negotiations. It is in the collision of both logics (artwork-artist versus approach-spectator) that the poetic gains its greatest significance.⁸

7. Emma GOLDMAN: *La palabra como arma*. La Laguna/Madrid: Tierra de Fuego/La Malatesta, 2008, p. 46.

8. Martí MANEN and Gema RUPÉREZ: *Un diálogo, una exposición, dos personas. Gema Rupérez Alonso en conversación con Martí Manen*. Cuarte de Huerva: Gráficas Vela, 2016, p. 29.

desde su exposición *Ausencia convocada* en 2013. Eso sí, la práctica lingüística –y semántica– se ha multiplicado substancialmente en los últimos dos años; además, disminuye la cantidad de letras y aumenta su tamaño, generando una especie de eslogan publicitario con el que incidir de manera rotunda en el espectador.

En un texto publicado por la Free Society Forum de Illinois en 1940, Emma Goldman sentencia: «Se necesita cierto ideal para despertar al hombre de la inercia y rutina de su existencia, y convertir al sumiso esclavo en una figura heroica».⁷ En este sentido, Gema Rupérez tiene ideales suficientes para despertar no solo al hombre, sino a la población entera. Además, tiene valor y valores, respeto, coherencia y dignidad.

Tiene control y verdad, sin jamás dar un paso en falso.

Tiene ambición y sensatez. Tiene matices.

MARTÍ MANEN: Matices. ¿Están los matices en las obras o en la aproximación a ellas? ¿Y la poética?

GEMA RUPÉREZ: Lo veo como una dualidad, los matices o la poética están intrínsecos en la naturaleza de las obras ya que nacen de una intención y aspiran a ser una distorsión lírica de la realidad, pero al mismo tiempo se necesitan distancias cortas, un usuario con cierta predisposición que lo reconozca y lo desvele a través de una negociación íntima. En la colisión de ambas lógicas (obra-artista versus aproximación-espectador) es donde la poética adquiere su máximo significado.⁸

7. Emma GOLDMAN: *La palabra como arma*. La Laguna/Madrid: Tierra de Fuego/La Malatesta, 2008, p. 46.

8. Martí MANEN y Gema RUPÉREZ: *Un diálogo, una exposición, dos personas. Gema Rupérez Alonso en conversación con Martí Manen*. Cuarte de Huerva: Gráficas Vela, 2016, p. 29.



Where we go? // Adónde vamos?, 2017
Installation: photography and video. Variable measures
Instalación: fotografía y vídeo. Medidas variables



Gema Rupérez

Zaragoza, 1982

Graduated in Fine Arts from the Faculty of San Carlos (Valencia). She completed her training in Urbino, Italy, and in workshops by artists, such as Jannis Kounellis, Chema Madoz, Rogelio López Cuenca and Cristina Lucas.

She obtains her DEA (Diploma of Advanced Studies) with the project *Plastic Materials and Contemporary Sculpture. The Seduction of Transparency* with the FPI scholarship (Research Staff Training) within the New Creative Procedures research group of the Polytechnic University of Valencia.

She receives several scholarships, including the Ramón Acín Creation and Research Grant (Deputation of Huesca), Felipa-Manuela Art Residency for the JustMad Award from the Enaire Foundation (Madrid), Art Residency at Kiosko Gallery (Bolivia), two years as a member of the artistic section at Casa de Velázquez - Académie de France (Madrid), the one-year stay for young creators at the Antonio Gala Foundation (Cordova), the Enate Scholarship in its 7th call (Huesca). Last years she reaches the 1st Prize of Plastic Arts of the Ramón J. Sender Foundation (UNED), the 2nd Position in the 3rd International Emerging Artist Award (Dubai), he is awarded the AACA Artist under 35 years for the exhibition *Sobre la superficie*, shown in 2012 at Juana Francés Exhibition Room (Zaragoza), in addition the XVIII International Art Biennial of Santa Cruz de la Sierra Award (Bolivia), the 1st Prize José García Jiménez Foundation (Murcia), the 1st Prize of Arts Santa Isabel de Portugal (Zaragoza) or the 2nd Prize in the VI Plastic Arts Contest of the University of Zaragoza, among others.

Her work has been exhibited individually or collectively in France, Canada, United States, Japan, Bolivia, United Arab Emirates, Italy and Spain.

Gema Rupérez

Zaragoza, 1982

Licenciada en Bellas Artes por la Facultad de San Carlos (Valencia). Completa su formación en Urbino (Italia) y en talleres impartidos por artistas como Jannis Kounellis, Chema Madoz, Rogelio López Cuenca o Cristina Lucas.

Obtiene el DEA (Diploma de Estudios Avanzados) con el proyecto *Materiales plásticos y escultura contemporánea. La seducción de la transparencia* con una beca FPI (formación de personal investigador) dentro del grupo de investigación Nuevos Procedimientos Creativos de la Universidad Politécnica de Valencia.

Recibe diversas becas, de las cuales cabe destacar: la ayuda a la creación e investigación Ramón Acín (Diputación de Huesca), la residencia en Felipa-Manuela por el Premio JustMad de la Fundación Enaire (Madrid), la residencia en Kiosko Galería (Bolivia), los dos años como miembro de la sección artística en Casa Velázquez (Madrid), la estadía de un año en la Fundación Antonio Gala para jóvenes creadores (Córdoba), la beca Enate (Huesca) en su VII convocatoria. En los últimos años alcanza el primer Premio de Artes Plásticas Fundación Ramón J. Sender (UNED), la segunda posición en el 3rd International Emerging Artist Award (Dubai), le conceden el Premio AACA al mejor artista menor de 35 años por la muestra *Sobre la superficie*, expuesta en 2012 en la Sala Juana Francés (Zaragoza), además del Premio de la XVIII Bienal Internacional Santa Cruz de la Sierra (Bolivia), el primer Premio Fundación José García Jiménez (Murcia), el primer Premio Santa Isabel de Portugal (Zaragoza) o el segundo Premio del VI Concurso de Artes Plásticas de la Universidad de Zaragoza, entre otros.

Ha expuesto de forma individual o colectiva en Francia, Canadá, Estados Unidos, Japón, Bolivia, Emiratos Árabes, Italia y España.

Her most recent solo exhibitions include *Democracy is not perfect* (Opere Scelte Gallery, Turin, Italy), *Missed call* (Dörffi Space, Lanzarote); *Hegemonía* (A del Arte Gallery, Zaragoza); *Missed call* (Solo project Artesantander, Santander); *Máculas* (Espacio en Blanco, San Jorge University, Zaragoza); *Corriente alterna* (Twin Gallery, Madrid); *Sobre la superficie* (Juana Francés Exhibition Room, Zaragoza); *One way* (Kiosko Gallery, Bolivia); *Found scenes* (Art Core Gallery, Bari, Italy).

She has taken part in several group exhibitions, including *Evolucionarios* (Cervantes Institute, Madrid); JustMad (Madrid); Art Lima, City Art Projects (CAP) (Lima, Peru); *LOT - Lack of Transmission* (North End Studios, Detroit, United States, and China Town, Toronto, Canada); *Call* (Luis Adelantado Gallery, Valencia); *I miserabili* (MADRE Museum, Naples, Italy); *Candelaria* (Contemporary Art Museum, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia); *La Paz* (Nagasaki Prefectural Art Museum, Japan).

WORK IN MUSEUMS AND COLLECTIONS

Pilar Citoler Foundation, Ramón J. Sender Foundation, Casa Velázquez, Nagasaki Prefectural Art Museum, José García Jiménez Foundation, City Council of Zaragoza, Ibercaja, Antonio Gala Foundation, Center 14, Museum of Genalguacil, University of Zaragoza, Polytechnic University of Valencia, Deputation of Zaragoza, Enate Collection, and other private collections.

Sus exposiciones personales más recientes incluyen: *Democracy is not perfect* (Galleria Opere Scelte, Turín); *Missed call* (Espacio Dörffi, Lanzarote); *Hegemonía* (Galería A del Arte, Zaragoza); *Missed call* (Solo Project Artesantander, Santander); *Máculas* (Espacio en Blanco, Universidad de San Jorge, Zaragoza); *Corriente alterna* (Twin Gallery, Madrid); *Sobre la superficie* (Sala Juana Francés, Zaragoza); *One way* (Kiosko Galería, Bolivia); *Found scenes* (Galería Art Core, Bari, Italia).

Algunas de las exposiciones colectivas de las que ha formado parte incluyen: *Evolucionarios* (Instituto Cervantes, Madrid); JustMad (Madrid); Art Lima, City Art Projects (CAP) (Lima, Perú); *LOT - Lack of Transmission* (North End Studios, Detroit, Estados Unidos, y China Town, Toronto, Canadá); *CALL* (Galería Luis Adelantado, Valencia); *I miserabili* (Museo MADRE, Nápoles, Italia); *Candelaria* (Museo de Arte Contemporáneo, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia); *La Paz* (Nagasaki Prefectural Art Museum, Japón).

OBRA EN MUSEOS Y COLECCIONES

Fundación Pilar Citoler, Fundación Ramón J. Sender, Casa Velázquez, Nagasaki Prefectural Art Museum, Fundación José García Jiménez, Ayuntamiento de Zaragoza, Ibercaja, Fundación Antonio Gala, Centro 14, Museo de Genalguacil, Universidad de Zaragoza, Universidad Politécnica de Valencia, Diputación Provincial de Zaragoza, colección Enate y otras colecciones privadas.

Publicación

Edita

Diputación Provincial de Huesca

Textos

David Armengol

Adonay Bermúdez

Traducción de textos

Carla Davidson

Corrección de textos

Chus Fenero

Fotografías

Javier Broto y Beatriz Orduña

Fotografías de sala

Javier Broto

Diseño gráfico

Blanca Otal

Impresión

Gráficas Alós. Huesca

ISBN: 978-84-92749-77-5

D.L. HU 63-2019

