



Statu Quo

GEMA RUPÉREZ

Statu Quo

GEMA RUPÉREZ

Statu Quo. Gema Rupérez

9 de noviembre de 2022
26 de marzo de 2023

Felipe Faci Lázaro

Consejero de Educación,
Cultura y Deporte

Víctor Lucea Ayala

Director General de Cultura

Laura Asín Martínez

Jefa de Servicio de Archivos,
Museos y Bibliotecas

Susana Spadoni Márquez

Directora honorífica del IAACC
Pablo Serrano

Julio Ramón Sanz

Director del IAACC Pablo Serrano

EXPOSICIÓN

Organiza y produce
Gobierno de Aragón

Comisariado
Adonay Bermúdez

Coordinación
IAACC Pablo Serrano

Diseño gráfico
12caracteres

Equipo técnico
Adan Piñero (Data Lake)
Nestor Lizalde (Data Lake)
Hilvana (Bandera Blanca)
Fermin Serrano (Bandera Blanca)
Innovart (Bandera blanca / Statu Quo)
Edo Digital (Statu Quo)
Ana Frías (White collar / Blue collar)

Audiovisuales
Imgenio

Montaje
Enmarcaciones Robert

Producción gráfica
Edo Digital

Seguro
AON. Gil y Carvajal

Con la colaboración especial de
Hacer Creativo (Bandera Blanca)
CEIP Ramiro Solans (Bandera Blanca)
LaYouth Dance Project* (Star)

*LaYouth Dance es un proyecto de impulso juvenil fruto de la colaboración entre el Centro de Danza de Zaragoza (PMAEI) y el Servicio de Juventud del Ayuntamiento de Zaragoza. Interpretación inaugural: **Alhuna Duke, Victoria Hernando** y **Amador Castilla** - Miembros de LaYouth Dance Project.

CATÁLOGO

Edición
Gobierno de Aragón

Coordinación
IAACC Pablo Serrano

Diseño y maquetación
12caracteres

Textos
Adonay Bermúdez
Julia Kaganskiy

Traducción
Carla Davidson

Fotografías
Gonzalo Bullón
Beatriz Orduña

Impresión
Calidad Gráfica

© de esta edición: Departamento de Educación, Cultura y Deporte. Gobierno de Aragón

© de los textos: los autores

© de las fotografías: los autores

© de la gráfica: los autores

ISBN 978-84-8380-466-7
D.L. Z 1553-2022

Statu Quo

GEMA RUPÉREZ

IAACC
PABLO SERRANO
Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos

MAB
Cultura en Igualdad
Museos, Archivos y Bibliotecas

40
1982-2022
Aniversario
Estado de
Autonomía de
Aragón

GOBIERNO DE ARAGON



Statu Quo

GEMA RUPÉREZ

Museo Reina Sofía, Madrid, 2014. Instalación de la artista Gema Rupérez. El espacio está dividido en tres zonas: una con máquinas de coser, otra con una gran tela blanca con un patrón negro, y una con tres cuadros pequeños. La obra explora la relación entre la tecnología y el arte textil.

COMISARIADO POR JUAN MANUEL BARRAL



10 *Status quo* by Gema Rupérez
Statu quo de Gema Rupérez
ADONAY BERMÚDEZ

60 Fear and Paranoia Adrift on *Data Lake*
Miedo y paranoia a la deriva en *Data Lake*
JULIA KAGANSKIY

74 Biography
Biografía
GEMA RUPÉREZ

Status quo by Gema Rupérez

ADONAY BERMÚDEZ

Art seems to accept reality as it is, to accept the status quo. But art accepts the status quo as dysfunctional, as already failed – that is, from the revolutionary, or even postrevolutionary, perspective. Contemporary art puts our contemporaneity into art museums because it does not believe in the stability of the present conditions of our existence – to such a degree that contemporary art does not even try to improve these conditions. By defunctionalizing the status quo, art prefigures its coming revolutionary overturn. Or a new global war. Or a new global catastrophe.¹

This is how German art critic and philosopher Boris Groys reviews the concept of *status quo* in his book, *In the flow*, making it clear that art no longer generates objects – considered sacred and eternal elements – rather information about artistic events. In this regard, Gema Rupérez, who has always been connected to the object but without an ounce of sanctification, tackles the complexity of the artistic experience and the search for the spectators' response. In fact, it is worth mentioning from the outset that in this exhibition, our artist presents a whole collection of artistic experiences that are neither objects nor products but matter, that – as Groys points out – is geared towards surviving based on its ephemeral nature, linked resoundingly to the premises of time and context. *El arte se halla cada vez más estructurado por los imperativos efímeros del presente, por la necesidad de crear acontecimientos [...]*² [Art is increasingly structured by the ephemeral imperatives of the present, by the need to create events [...]]. And it is in the digital culture of the present – with its constant and inherent transformation – where this utopian promise of eternity is broken; in the end, we are all children of the tweet, of immediacy.

Gema Rupérez, *interesada en su propia contemporaneidad*,³ aborda a un contexto global de múltiples mutaciones donde la tecnología es presente, con sus tempos, tiempos y hegemonías. Desde la tecnología –entendida como producto cultural de la sociedad occidental capaz de mostrar relatos del mundo que habitamos– Rupérez incide en la sofisticación de las estructuras de dominación,

Statu quo de Gema Rupérez

ADONAY BERMÚDEZ

El arte parece aceptar la realidad, el statu quo, tal como es. Pero el arte acepta el statu quo en tanto disfuncional, fallido, lo hace desde una perspectiva revolucionaria o incluso posrevolucionaria. El arte contemporáneo coloca nuestra contemporaneidad en el museo porque no cree en la estabilidad de las condiciones de existencia del presente, a tal punto que el arte contemporáneo no trata siquiera de mejorar esas condiciones. Al desfuncionalizar el statu quo, el arte prefigura su derrocamiento revolucionario. O una nueva guerra global. O una nueva catástrofe global.¹

Con estas palabras el filósofo y crítico de arte alemán Boris Groys revisa el concepto de *statu quo* en su libro *Arte en flujo*, dejando claro que el arte ya no genera objetos –entendidos estos como elementos sacralizados y eternos– sino información sobre acontecimientos artísticos. En este sentido, Gema Rupérez, que siempre ha estado ligada al objeto pero sin ápice de sacralización, aborda la complejidad de la experiencia artística y la búsqueda de la respuesta por parte del espectador. De hecho, y digno de reseñar desde el comienzo de este escrito, nuestra artista presenta en esta exposición todo un cúmulo de experiencias artísticas, ni objeto ni producto pero sí materia, que –tal y como apunta Groys– están destinadas a sobrevivir desde su carácter efímero, vinculadas de forma contundente a las premisas de tiempo y contexto. *El arte se halla cada vez más estructurado por los imperativos efímeros del presente, por la necesidad de crear acontecimientos [...]*² Y es en la digitalidad que ofrece el presente –con su constante e inherente transformación– donde se rompe con esa promesa utópica de eternidad; al fin y al cabo, somos hijos/as del *tweet*, de la inmediatez.

Gema Rupérez, *interesada en su propia contemporaneidad*,³ aborda un contexto global de múltiples mutaciones donde la tecnología hace acto de presencia, con sus ritmos, tiempos y hegemonías. Desde la tecnología –entendida como producto cultural de la sociedad occidental capaz de mostrar relatos del mundo que habitamos– Rupérez incide en la sofisticación de las estructuras de dominación,

1. Groys, Boris: *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Caja Negra. Buenos Aires, 2016, p. 67.

2. Lipovetsky, Gilles: *El imperio de lo efímero*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1996, p. 309.

3. Groys, *op. cit.*, p. 155.

1. Groys, Boris: *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Caja Negra. Buenos Aires, 2016, p. 67.

2. Lipovetsky, Gilles: *El imperio de lo efímero*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1996, p. 309.

3. Groys, *op. cit.*, p. 155.

the sophistication of domination structures and proposes new spaces of resistance. With its fleeting message, the digital and technological sphere obliges spectators to be alert at all times, to be on the lookout, and to observe not just the changes but also the different and hypothetical scenarios that arise.

*[...]we should know that the instinct of submission, an ardent desire to obey and be ruled by some strong man, is at least as prominent in human psychology as the will to power, and, politically, perhaps more relevant.*⁴

*How is freedom measured, in individuals as in nations? By the resistance which must be overcome, by the effort it costs to remain 'on top'.*⁵

When reflecting on the possibilities of justice and the roles of power in contemporary societies, the concepts of domination and resistance are irremediably essential. They are interconnected and fuelling one another, where domination is assumed as an instrument of power, and resistance as a barrier but also as a witness of the existence of such power. It is a witness that acts actively or passively, violently or pacifically, but always drawing from the basic principle to inform. Resistance always takes place on the basis of knowledge – without it, no individual or group would be able to define themselves or build their own living spaces.⁶

*Los conflictos no se expresan principalmente a través de una acción dirigida a obtener resultados en el sistema político, sino que representan un desafío a los lenguajes y códigos culturales que permiten organizar la información. [...] Las formas de poder que están surgiendo en las sociedades contemporáneas se fundan en la capacidad de 'informar' (dar forma).*⁷

[Conflicts are not mainly expressed by means of an action geared towards obtaining results in the political system. Instead, they represent a challenge for languages and cultural codes that make it possible to organize information. [...] The types of power emerging in contemporary societies are based on the ability to 'inform' (give form to)]

4. Arendt, Hannah: *On violence*. Harcourt Brace Jovanovich, Publishers. Orlando, 1970, p 39.

5. Nietzsche, Friedrich: *Twilight of the Idols*. Oxford University Press. Oxford, 1998, p 65.

6. Melucci, A. (1994). *¿Qué hay de nuevo en los nuevos movimientos sociales?* E. Laraña y J. Juan-Pablo Paredes Gusfield (Ed.), *Los nuevos movimientos sociales. De la ideología a la identidad*. CIS – Centro de Investigaciones Sociológicas. Madrid, 1994, p. 119.

7. Melucci, *op. cit.*, p. 119.

proponiendo nuevos espacios de resistencia. El ámbito digital/tecnológico con su fugacidad del mensaje obliga al espectador a estar atento en todo momento, a estar alerta observando no solo los cambios sino también los diferentes e hipotéticos escenarios que se originan.

*[...]deberíamos saber que el instinto de sumisión, un ardiente deseo de obedecer y de ser dominado por un hombre fuerte, es por lo menos tan prominente en la psicología humana como el deseo de poder, y, políticamente, resulta quizá más relevante.*⁴

*¿Por qué se mide la libertad, tanto en los individuos como en los pueblos? Por la resistencia que hay que superar, por el esfuerzo que cuesta permanecer 'arriba'.*⁵

Al discurrir sobre las posibilidades de la justicia y de los roles de poder en las sociedades contemporáneas, irremediablemente los conceptos de dominación y resistencia son esenciales. Intercalándose y retroalimentándose, donde la dominación se asume como instrumento del poder y la resistencia como barrera pero también como testigo de la existencia de dicho poder. Un testigo que actúa de manera activa o pasiva, violenta o pacífica, pero que en cualquiera de los casos siempre parte de un principio básico: informar. La resistencia siempre se ejerce desde el conocimiento, pues sin información ningún individuo o grupo será capaz de autodefinirse ni de construir sus propios espacios de vida.⁶

*Los conflictos no se expresan principalmente a través de una acción dirigida a obtener resultados en el sistema político, sino que representan un desafío a los lenguajes y códigos culturales que permiten organizar la información. [...] Las formas de poder que están surgiendo en las sociedades contemporáneas se fundan en la capacidad de 'informar' (dar forma).*⁷

Y es ahí, en ese intersticio entre la dominación y la resistencia donde se ubica *Statu quo*, en esa preocupación de la artista de informar, de visibilizar toda

4. Arendt, Hannah: *Sobre la violencia*. Alianza Editorial. Madrid, 2006, p. 54.

5. Nietzsche, Friedrich: *El crepúsculo de los ídolos*. Alianza Editorial. Madrid, 2001, pp. 121-122.

6. Melucci, A. (1994). *¿Qué hay de nuevo en los nuevos movimientos sociales?* E. Laraña y J. Juan-Pablo Paredes Gusfield (Ed.), *Los nuevos movimientos sociales. De la ideología a la identidad*. CIS – Centro de Investigaciones Sociológicas. Madrid, 1994, p. 119.

7. Melucci, *op. cit.*, p. 119.

una serie de cuestiones globales que afectan directamente al ciudadano, tanto de manera individual como colectiva. Gema Rupérez, siempre contundente a la hora de cuestionar los mecanismos de adoctrinamiento ideológico, coloca al público en un lugar determinado donde le obliga a formar parte de la propia obra, a abandonar esa cómoda posición pasiva habitual no solo en el arte sino en la sociedad que habitamos.

Bandera blanca (2022), una de las piezas principales de esta exposición, abofetea al espectador al hablarle de globalización, explotación laboral, consumismo o desigualdad, así como de afrontar el eterno conflicto de lo industrial versus lo artesanal. Una instalación que se activa con la presencia del público gracias a sensores de movimiento: seis máquinas de coser inician su marcha al tiempo que suena el himno de China. Una *coreografía industrial*, tal y como la define Rupérez, que se combina con una bandera de grandes dimensiones compuesta por más de dos mil etiquetas con las palabras 'Made in China' y cosidas a mano por mujeres que forman parte del proyecto *Hilvanando culturas*, impulsado en Zaragoza por Ayuda en Acción y CEIP Ramiro Solans.

And it is there, in the void between domination and resistance, where you can find *Statu quo* [Status quo], in that interest that the artist has to inform, to shed light on a whole series of global matters that directly affect citizens, individually and collectively. Gema Rupérez – always compelling when questioning ideological indoctrination mechanisms – situates the public in a specific place where she obliges them to form part of the work itself, to abandon that habitual, passive and comfortable position in art and in the society we live in.

Bandera blanca [White flag] (2022), one of the main works in this exhibition, clouts the spectator in the face by broaching globalisation, labour exploitation, consumerism and inequality, and tackling the eternal conflict of the industrial versus the artisanal. It is an installation that activates with the public's presence thanks to movement sensors: six sewing machines start operating to the sound of China's national anthem. An *industrial choreography*, as Rupérez defines it, which is combined with a huge flag composed of more than 2,000 labels featuring the words 'Made in China', and hand-sewn by women who form part of the project *Hilvando culturas* [Spinning cultures], promoted in Zaragoza by Ayuda en Acción and CEIP Ramiro Solans primary school.



***Bandera blanca* (2021-2022)**

Videoinstalación.

Máquinas de coser programadas, sensores de movimiento, sonido, seis vídeos de 2' c/u, bandera cosida artesanalmente con etiquetas "Made in China" por la comunidad de mujeres del proyecto *Hilvana*.
Medidas variables.

***White flag* (2021-2022)**

Video installation.

Programmed sewing machines, motion sensors, sound, six videos of 2' each, hand-sewn flag with "Made in China" labels by the community of women of the *Hilvana* project.
Variable measures.







Esta militarización o alineación también está presente en *Star* (2022), tres camas elásticas cuya superficie ha sido intervenida con un estampado de camuflaje cosido a mano por la artista, que se suma a una acumulación de estrellas metálicas, típicas en los galones militares, en la parte inferior de la misma. En el momento en el que los *performers* intervienen la pieza saltando sobre la propia cama elástica, las estrellas chocan entre sí pero también contra el suelo, generando ruido y fagocitando la aparición de toda una amalgama de interpretaciones y sensaciones que emergen al conjugar conflicto bélico y ámbito lúdico.

Las sufragistas británicas de principios del siglo XX, el movimiento feminista de los años setenta o los grupos antimilitares de los años 80 como las protestas antinucleares de *Greenham Common Women's Peace Camp* (Reino Unido) o las llamadas las *arpilleristas* que denunciaban los abusos de la dictadura de Pinochet (Chile), son solo algunos ejemplos en los que las mujeres se han apropiado de la costura o del bordado –vinculados históricamente a la propia mujer y empleados como herramientas de adoctrinamiento contra ella misma– para revelar toda una serie de injusticias sociales.

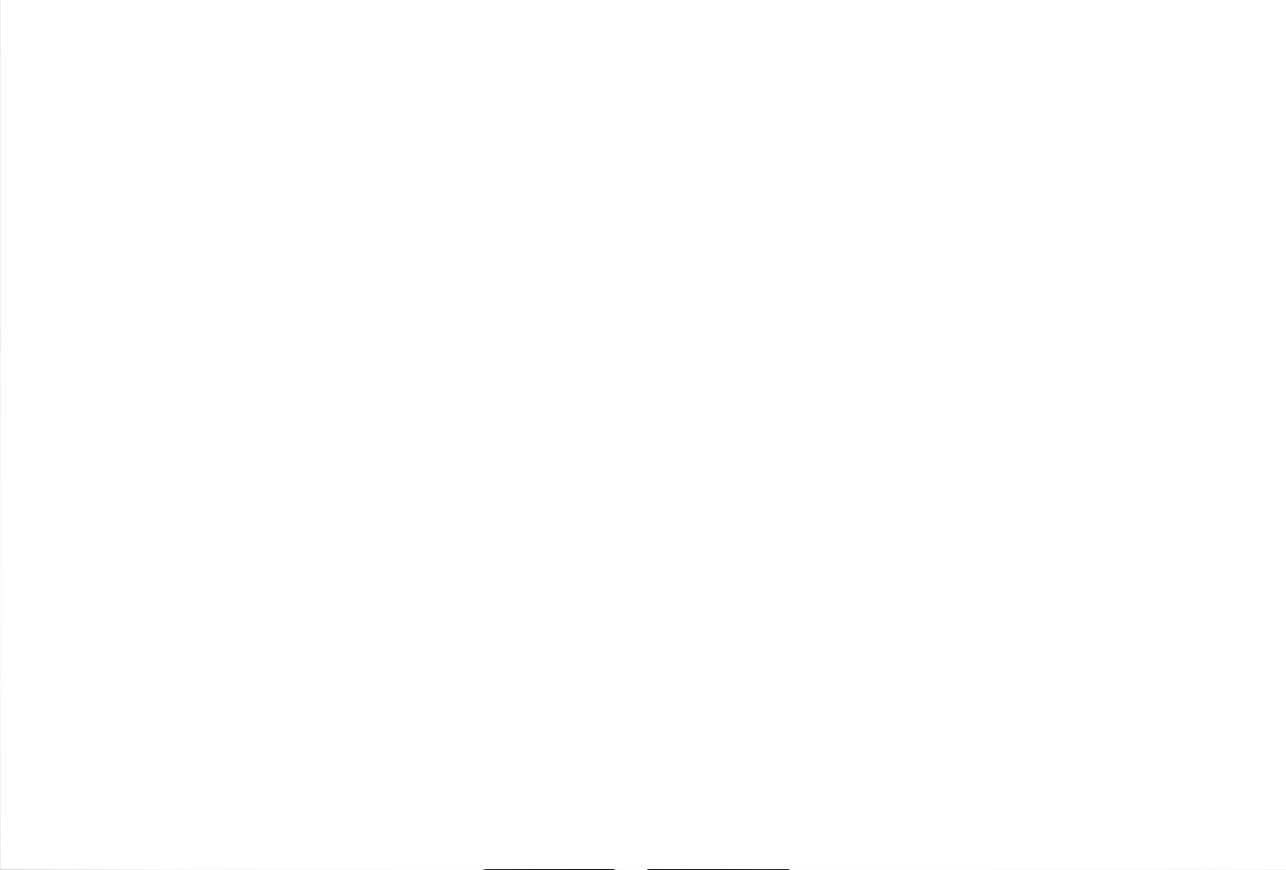


This militarisation or alignment is also evident in *Star* (2022). It consists of three trampolines featuring a camouflage pattern on the surface hand-sewn by the artist, in addition to a pile of metallic stars – typical of military accolades – underneath. When the public interacts with the piece by jumping on the trampoline, the stars collide with one another but also against the floor, creating noise and overpowering the appearance of a whole amalgamation of interpretations and sensations that surface on conjugating military conflict and the field of play.

The British suffragettes of the beginning of the 20th century, the feminist movement of the 1970s or the anti-military groups of the 1980s as well as the anti-nuclear protests of Greenham Common Women's Peace Camp (United Kingdom) or the *arpilleristas*, as they are known, who condemned the abuses of the Pinochet dictatorship (Chile), are just some examples of women appropriating sewing or embroidery – linked historically to women and used as indoctrination tools against them – to reveal a whole series of social injustices.

***Star* (2022)**
Tres camas elásticas bordadas con hilo de algodón y estrellas (insignias del ejército).
101 cm de diámetro x 21,5 cm c/u.
Video 1'15".

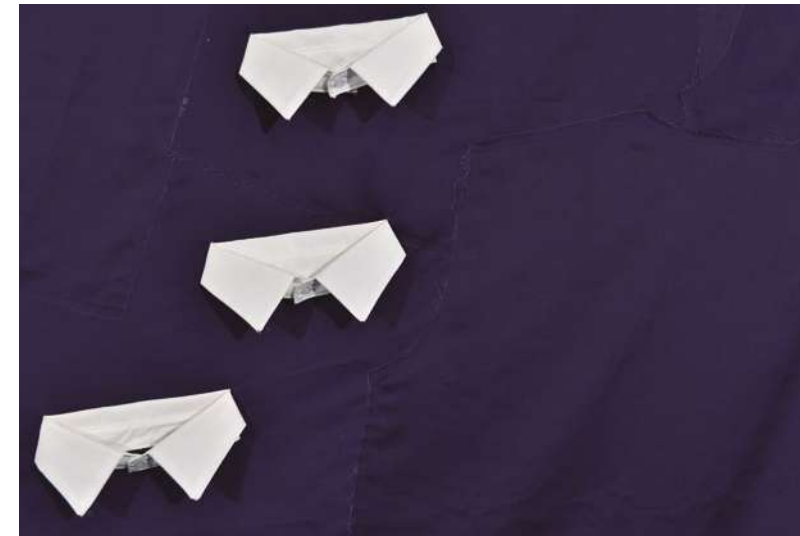
***Star* (2022)**
Three trampolines embroidered with cotton thread and stars (army insignia).
101 cm diameter x 21.5 cm each.
Video 1'15".







Cual Penélope contemporánea, Gema Rupérez lleva a cabo la labor de coser y des-coser como forma de escrutar el concepto de tiempo pero también como un acto de completa fidelidad a su discurso. Con *White collar, blue collar* (2022) la artista descose toda una serie de chaquetas y pantalones azules, típico atuendo de trabajo, para posteriormente unirlos todos y componer una gran marea textil sobre la que coloca doce cuellos de camisas blancas, una clara alusión a la bandera europea. La artista discurre sobre sindicalismo, resistencias, luchas de poder pero también sobre tensiones y vulnerabilidades. Una pieza que nos remite rápidamente a la mencionada *Bandera blanca* pero, palmariamente, a *Trans* (2022), una cadena de postales con impresión lenticular que la artista ha cosido mediante argollas para componer dos grandes estructuras a modo de cortinas. Con el juego de palabras que permite dicha tecnología –REDES/RESES y CHANGE/CHANCE–, Rupérez incide en la fragilidad del mensaje, en la peligrosidad de la fuente textual como instrumento para el control y en la multiplicidad de interpretaciones que son posibles gracias a los mecanismos del lenguaje.



Like a contemporary Penelope, Gema Rupérez carries out the task of sewing and unpicking as a way to scrutinise the concept of time but also as an act of complete loyalty to her discourse. With *White collar, blue collar* (2022), the artist unpicked a whole series of blue jackets and trousers – typical workwear attire – to subsequently join all of them together and create a huge textile tide on which she placed twelve white shirt collars, a clear allusion to the European flag. The artist reflects on trade unionism, resistances and power struggles, but also on tensions and vulnerabilities. It is a piece that rapidly evokes the aforementioned *Bandera blanca* and, clearly, *Trans* (2022) – a chain of postcards created using lenticular printing that the artist *has sewn* with rings to create two large structures in the shape of curtains. With the word play that said technology permits – REDES/RESES [NETWORKS/COWS] and CHANGE/CHANCE – Rupérez underscores the fragility of the message, the danger of the textual source as an instrument for control and the multiplicity of interpretations possible thanks to the mechanisms of language.

***White collar, blue collar* (2022)**
Ropa de trabajo, cuellos de camisa y loneta.
200 x 300 cm.

***White collar, blue collar* (2022)**
Work clothes, shirt collars and canvas.
200 x 300 cm.





REDES/
RESES

CHANGE/
CHANCE

Trans (2022)
Dos cortinas compuestas
de imágenes lenticulares.
150 x 200 cm c/u.

Trans (2022)
Two curtains composed
of lenticular images.
150 x 200 cm each.







Ese vaivén, ese baile del lenguaje que aporta *Trans* se vislumbra también en *Statu quo* (2022), pieza que da nombre a la exposición. Cada vez que el espectador se acerca a la obra se activa un sensor de movimiento que provoca que una multitud de lentejuelas de colores vibre sobre un mapa del mundo. Ese carácter festivo o lúdico que aportan obras como *Star* o la propia *Statu Quo* son solo trampantojos, estrategias que utiliza la artista para embaucar al público, para seducirlo hasta conseguir introducirlo en un escenario distópico donde poder zarandearlo y, por consiguiente, despertarlo de su estado hipnótico que le impide ver la realidad tal y como es.

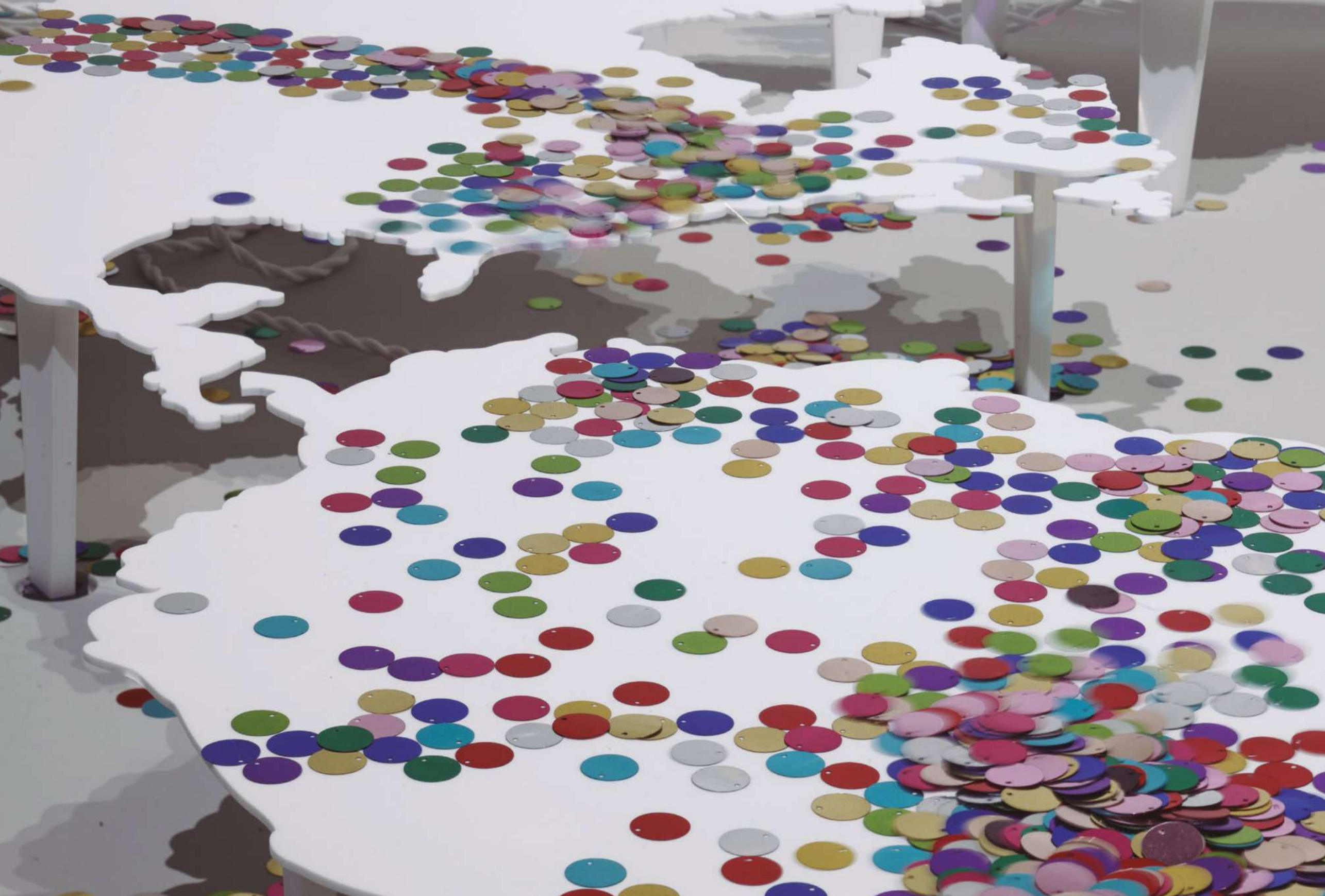
This to and fro, this dance of words that *Trans* offers can also be seen in *Statu quo* (2022), the piece that the exhibition is named after. Each time the spectator approaches the work, a movement sensor activates that causes a plethora of coloured sequins to vibrate on a map of the world. This festive or playful nature that works such as *Star* or *Statu Quo* itself furnish are just trompe-l'oeil, strategies which the artist uses to fool the public, to seduce them until she manages to situate them in a dystopian scenario where it is possible to shake them and, consequently, wake them up from the hypnotic state that inhibits them from seeing reality as it is.



***Statu Quo* (2022)**
Mapamundi de pvc, lentejuelas, motores
de vibración, sensores de movimiento.
200 x 400 cm.

***Status Quo* (2022)**
PVC world map, sequins, vibration motors,
motion sensors.
200 x 400 cm.



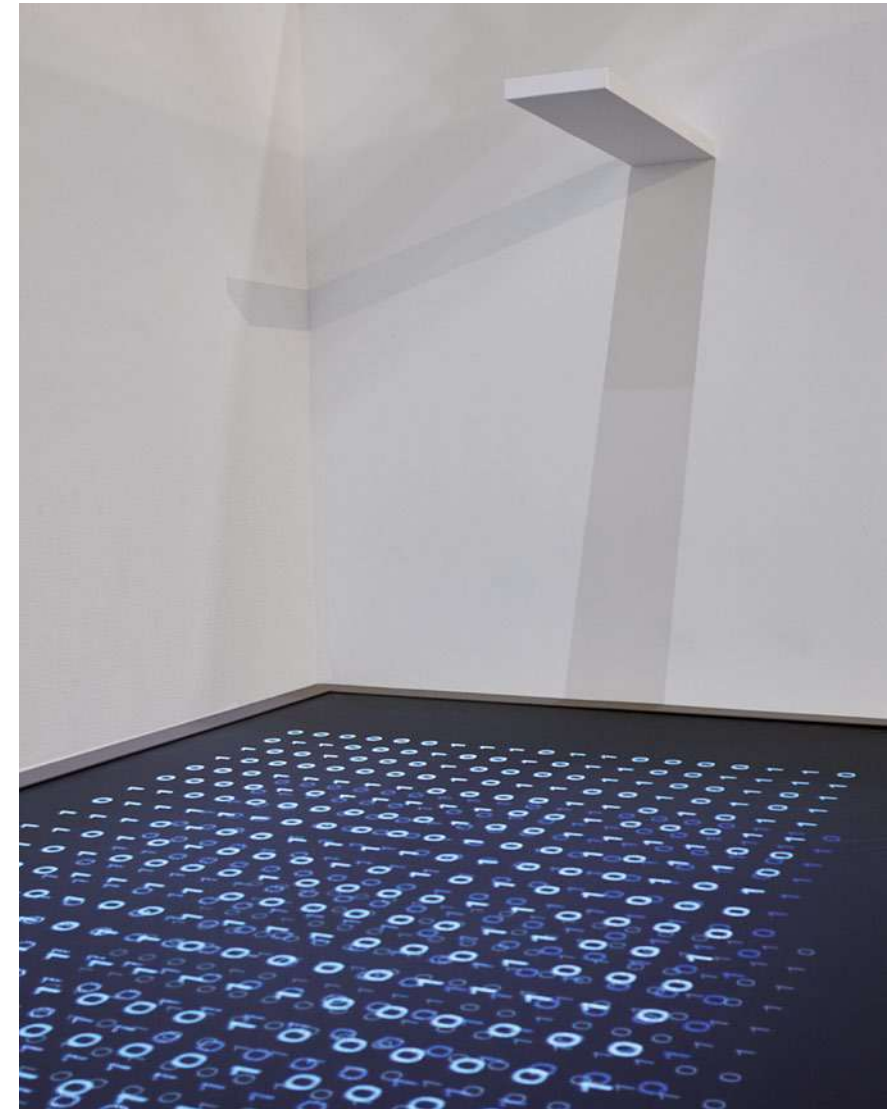




¿QUÉ ES LO QUE
MÁS MIEDO TE
DA DEL FUTURO?

La sociedad, supeditada a los cambios de ritmo que marcan solo unos pocos, se halla sumergida en un mar de miedos e incertidumbres que le impide sacar la cabeza del agua y nadar con tranquilidad. Tras una pandemia que ha acelerado una desconfianza en nuestra estabilidad emocional, económica o social, la ciudadanía necesita desahogo y, especialmente, colectividad. Tal y como indica con gran acierto la filósofa española Marina Garcés: *El ser humano es algo más que un ser social, su condición es relacional en un sentido que va mucho más allá de lo circunstancial: el ser humano no puede decir yo sin que resuene, al mismo tiempo, un nosotros.*⁸ Es entonces cuando aparece en escena *Data lake* (2022), una instalación ambiciosa en la que los visitantes se enfrentan a una enorme piscina de más de trece metros de largo sobre la cual se proyecta una sucesión de ceros y unos. Los dígitos van cambiando a medida que el público interactúa con la misma respondiendo a través de un ordenador a la siguiente pregunta: ¿Qué es lo que más miedo te da del futuro? Las respuestas son traducidas en tiempo real a código binario y enviadas a la piscina pero también se almacenan en una base de datos que opera mediante la repetición de palabras. Es, en esta fase final de la exposición, donde el espectador pasa de la individualidad a la colectividad, donde entiende que no está solo, que es parte de un engranaje global cosido con un hilo indisoluble.

*Nuestras máquinas están inquietamente vivas y nosotros, terriblemente inertes.*⁹ Estas palabras de la teórica estadounidense Donna Haraway forman parte de *Data lake* pero, sin lugar a dudas, funcionan como el perfecto epítome de la propia exposición. Con *Statu quo* Gema Rupérez incide en las estructuras de dominación y en su oposición a base de resistencias, evidenciando las frustraciones, miedos y fragilidades del ser humano. Nos propone un conglomerado de expresiones críticas y un combinado de acciones nacidas en la desobediencia con el objetivo de contener los horizontes de opresión que empañan nuestro futuro. Su compromiso a la hora de informar y, posteriormente, proponer una transformación de la realidad permite que nos encontremos ante una artista que entiende que en la colectividad está la verdadera esperanza.



***Data lake* (2022)**
Instalación interactiva. Trampolín, programación
y proyección con videomapping.
Medidas variables.

***Data lake* (2022)**
Interactive installation. Diving board, programming,
and projection with video mapping.
Variable measures.

8. Garcés, Marina: *Un mundo común*. Edicions Bellaterra. Barcelona, 2013, p. 29.

9. Haraway, Donna: *A cyborg manifesto. Science, technology and socialist-feminism in the late twentieth century*, University of Minnesota Press. Minnesota, 2016, p. 11.



Society, subordinated to the changes in pace marked by a few, is submerged in a sea of fears and uncertainties that stop it from raising its head above water and swimming calmly. After a pandemic, which has accelerated mistrust in our emotional, economic and social stability, citizens need respite and, particularly, community. As Spanish philosopher Marina Garcés rightly stated: *El ser humano es algo más que un ser social, su condición es relacional en un sentido que va mucho más allá de lo circunstancial: el ser humano no puede decir yo sin que resuene, al mismo tiempo, un nosotros.*⁸ [The human being is something more than a social being, its condition is relational in a manner that goes far beyond the circumstantial: the human being cannot say 'I' without 'us' resonating at the same time]. This is when *Data lake* (2022) appears on the scene – an ambitious installation in which the visitors encounter a huge swimming pool over 13 metres long, onto which a succession of zeros and ones are projected. The digits change as the public interacts with it by responding to the following question on a computer: What scares you the most about the future? The answers are translated in real time into binary code and sent to the swimming pool but they are also stored in a database operated on the basis of word repetition. It is in this final phase of the exhibition where the spectators go from individuality to collectivity, where they understand they are not alone, and that they form part of a global machinery bound with an unbreakable thread.

*Our machines are disturbingly lively and we ourselves frighteningly inert.*⁹ These words by American theorist Donna Haraway form part of *Data lake* but, undoubtedly, function as the perfect epitome of the exhibition itself. With *Statu quo* Gema Rupérez highlights the structures of domination and the defiance of such, based on resistances, highlighting the frustrations, fears and fragilities of humankind. She proposes a collection of critical expressions and a combination of actions born out of disobedience, in order to contain the horizons of oppression that tarnish our future. Her commitment to informing and, subsequently, proposing a transformation of reality mean that we find ourselves before an artist who understands that the real hope lies in collectivity.

8. Garcés, Marina: *Un mundo común*. Edicions Bellaterra. Barcelona, 2013, p 29.

9. Haraway, Donna: *A cyborg manifesto. Science, technology and socialist-feminism in the late twentieth century*, University of Minnesota Press. Minnesota, 2016, p. 11.



Fear and Paranoia Adrift on *Data Lake*

JULIA KAGANSKIY

In *Data Lake*, a large projection screen stretches across the length of the gallery floor, a cascade of ones and zeroes moving across it. The number sequences look meaningless to us, but they contain hidden messages expressed in binary code, the language preferred by computers for processing instructions and data. Each sequence represents a confession of fear or anxiety. A computer stationed nearby in the gallery and a website online prompt visitors to share their intimate concerns: *What scares you most about the future?* Each time a new fear is logged, it is projected onto the “lake” in the gallery, but along the way it is transformed, translated into code and rendered inscrutable to human eyes. The collected worries are aggregated into a database of “World Fears About the Future,” which can be viewed and sorted online, producing a global snapshot of our shared anxieties. Suspended above the pool of data, a diving board extends from the wall, seemingly inviting us to jump in, to take the plunge into the digital mesh below and dissolve ourselves into the ether, to become another data point in the data stream.

In technical terms, a “data lake” refers to a centralized repository that assembles different kinds of data in their raw, unstructured formats. In contrast to other forms of data storage, like databases or data warehouses, a data lake does not use hierarchical indexing systems like files and folders, making it easier to combine diverse data sources as needed, thus enabling a wide array of data-intensive applications to become possible. Capable of processing data of all types – images, video, audio, and documents – data lakes are essential for the kind of machine learning and advanced analytics that are increasingly being used today. Governments and corporations use data and machine learning to derive insights about the past and make predictions about the future. In the information age, data is believed to hold all the answers, yet the volume, speed, and complexity of Big Data overwhelms the human cognitive apparatus, short-circuiting our ability to make sense of our reality. It is only with the help of machine interpretation that the insights contained within the data lake become parseable, knowable, and actionable. The data lake serves as a kind of modern day oracle, delivering prophecies that have a way of becoming self-fulfilling.

Miedo y paranoia a la deriva en *Data Lake*

JULIA KAGANSKIY

En *Data Lake* (Lago de datos), una gran pantalla de proyección se extiende sobre la superficie del suelo de la sala, mostrando una cascada de unos y ceros en constante movimiento. Las secuencias numéricas parecen carecer de sentido, pero contienen mensajes escondidos expresados en código binario, el lenguaje de preferencia de los ordenadores para procesar instrucciones y datos. Cada secuencia representa la confesión de un miedo o una ansiedad. Un ordenador instalado cerca de la pantalla en la galería y un sitio en Internet piden a visitantes que compartan sus preocupaciones más íntimas: *¿Qué es lo que más miedo te da del futuro?* Cada vez que se registra un nuevo miedo, se proyecta en el “lago” de la sala, pero en el camino se transforma, se traduce a código y deviene inscrutable para el ojo humano. Las preocupaciones recopiladas se agregan en una base de datos de “Miedos mundiales sobre el futuro,” que puede verse y clasificarse en línea, produciendo una instantánea global de nuestras ansiedades compartidas. Suspendido encima del lago de datos, un trampolín sobresale de la pared: parece ser una invitación a saltar, a zambullirnos en la trama digital y disolvernarnos en el éter hasta convertirnos en otro punto de datos más en ese gran flujo de datos.

En términos técnicos, “*data lake*” se refiere a un repositorio centralizado que reúne diferentes tipos de datos en formatos no procesados ni estructurados. A diferencia de otros tipos de almacenamiento, como las bases o repositorios, un lago de datos no utiliza sistemas jerárquicos de indexación como archivos y carpetas, lo cual facilita la combinación de diversas fuentes de información según sea necesario, y por tanto posibilita una amplia gama de aplicaciones de uso intensivo de datos. Capaces de procesar archivos de todo tipo (imágenes, vídeo, audio y documentos), los lagos de datos son esenciales para el tipo de aprendizaje automático y de analítica avanzada que se utilizan cada vez más en la actualidad. Los gobiernos y las corporaciones utilizan datos y aprendizaje automático para extraer observaciones acerca del pasado y realizar predicciones acerca del futuro. En la edad de la información, se considera que los datos contienen todas las respuestas, pero el volumen, la velocidad y la complejidad de los macrodatos o *Big Data* abruma al aparato cognitivo humano, cortocircuitando nuestra capacidad para encontrarle sentido a nuestra realidad. Los conocimientos contenidos en el lago de datos solo pueden devenir susceptibles de ser analizados, conocidos y procesados gracias a la ayuda de la

The spectre of the future has long inspired fear and discomfort. Throughout the ages, human civilizations have relied on all manner of technic and magic in order to better navigate uncertainty. From mapping the movements of celestial bodies to devising varied practices of divination, humankind has always engaged in a search for patterns, omens, and signs that might offer guidance and illuminate the darkness of the imminent unknown. The Scientific Revolution ushered in a new era of positivism under which empirical observation and data came to be understood as the most objective, factual, and rational representation of reality. Data became the foundation on which truth might be constructed and rational decisions could be based. Collecting, organizing, analyzing, and interpreting data became a discipline unto itself, known as Statistics. Drawing conclusions from patterns found in data soon emerged as the dominant model of prediction. “Society became statistical,” writes Canadian philosopher Ian Hacking¹. “A new type of law came into being, analogous to the laws of nature, but pertaining to people. These new laws were expressed in terms of probability.”

Yet, how does data come into existence? It is not by magic. Data becomes available to us only after someone has named and identified an event or category, and generated or collected information about it. Data are not as neutral as we are often led to believe – they are always collected for a reason and, as such, are always partial, incomplete, and open-ended. Under today’s regime of surveillance capitalism, data are heralded as “the new oil” and those who possess the ability to accumulate vast troves of data, as well as the computing power to train algorithmic models, gain the power to shape the present and control the future. What emerges is a kind of algorithmic gaze, an “all-seeing eye,” that uses datamining and machine learning to track and surveil, to seek out patterns and infer conclusions based on statistical correlation. This algorithmic gaze is increasingly modulating contemporary processes of meaning-making. It is changing how we are able to see, read, and interpret our present. But what becomes invisible through this mode of seeing? Certainly, anything that is absent, by exclusion or omission, from the data set. As well as anything not quantifiable, difficult to measure, or not able to be expressed as a mathematical function or algorithm. We can count among that list everything that has to do with subjective experience – joy, pain, sadness, love, and also fear.

1. Hacking, Ian (2008). *The Taming of Chance*. Cambridge: Cambridge University Press.

interpretación automática. El lago de datos sirve como una especie de oráculo moderno, emitiendo profecías que acaban autocumplándose.

El espectro del futuro ha inspirado temor e incomodidad desde hace mucho. A lo largo de los siglos, las civilizaciones humanas han confiado en todo tipo de técnica y magia para lidiar mejor con la incertidumbre. Desde cartografiar los movimientos de cuerpos celestes hasta idear prácticas variadas de adivinación, la humanidad siempre ha participado en una búsqueda de patrones, augurios y señales que puedan orientarnos e iluminar la oscuridad de lo desconocido inminente. La Revolución Científica marcó el inicio de una nueva era de positivismo bajo la cual la observación empírica y los datos pasaron a entenderse como la representación de la realidad más objetiva, factual y racional. Los datos se convirtieron en el cimiento sobre el cual construir la verdad y basar las decisiones racionales. Recopilar, organizar, analizar e interpretar datos pasó a ser una disciplina por sí sola, conocida como Estadística. Sacar conclusiones a partir de patrones detectados en los datos pronto se convirtió en el modelo dominante de la predicción. “La sociedad llegó a ser objeto de las estadísticas,” escribe el filósofo canadiense Ian Hacking.¹ “Así nació un nuevo tipo de ley, análoga a las leyes de la naturaleza, pero que incumbía a las personas. Estas nuevas leyes se expresaban atendiendo a las probabilidades.”

Pero ¿cómo vienen al mundo los datos? No es cosa de magia. Los datos se tornan disponibles únicamente después de que alguien haya nombrado e identificado un evento o categoría, y haya generado o recopilado información acerca de ellos. Los datos no son tan neutrales como a menudo se nos hace creer; siempre se recopilan por una razón, y por tanto, siempre son parciales, incompletos y abiertos. Bajo el régimen actual del capitalismo de la vigilancia, los datos se proclaman como “el nuevo petróleo” y aquellas personas que poseen la capacidad de acumular enormes acopios de datos, además de la potencia informática para entrenar modelos algorítmicos, se hacen con el poder de conformar el presente y controlar el futuro. Lo que surge es una especie de mirada algorítmica, un “ojo que todo lo ve,” que utiliza la extracción de datos y el aprendizaje automático para rastrear y vigilar, identificar patrones e inferir conclusiones basadas en correlación estadística. Esta mirada algorítmica modula cada vez más los procesos contemporáneos de construcción de significado. Está cambiando cómo podemos ver, leer e interpretar nuestro presente. ¿Pero qué se torna invisible con esta manera de ver? Sin duda, cualquier cosa que esté ausente del conjunto de datos, sea por exclusión o por omisión. Además, cualquier cosa que no sea cuantificable, fácil de medir o

1. Hacking, Ian (2008). *The Taming of Chance*. Cambridge: Cambridge University Press.



Language and notions of the incommunicable resonate throughout the practice of Gema Rupérez, and the works assembled in the exhibition “Status Quo” are no exception. We see text manipulated to become illegible, doubled, or blurred, its message becoming clouded or occluded. In *Trans*, two curtains composed of lenticular postcards play with meaning through movement, alternating between the puns REDES/RESES and CHANGE/CHANCE depending on the viewer’s vantage point. The words shape shift according to the angle from which they are read, and in some instances, are suspended in their transitory state so as to become hybrid and ambiguous. In *Collecting Signatures*, a work from 2015 which Rupérez considers a kind of precursor to *Data Lake*, visitors are invited to sign their names using a digital interface. The device is connected to an inkwell suspended over a white sheet of fabric cut to A4 dimensions. With every signature, it releases drops of ink onto the page below, producing a growing black inkblot. While the signature is an intimate, personal gesture through which we convey identity and intent, here it is transformed into “a stain that expands with the sum of the multitude,” to quote Rupérez.²

This act of self-dissolution, of blurring the line between the individual and the collective, is particularly salient in relation to algorithmic culture. Stepping into the digital milieu produces a reversal of figure and ground—the individual is subsumed by the network, transformed into a cluster of data points in the social graph. The algorithmic gaze struggles to see the trees for the forest. It sees us not as individuals but as a pattern of demographic information, likes and dislikes, relationships, purchases, and status updates. Based on how the algorithm sees us, our experiences online are filtered according to what “people like you” might want to see, listen to and, most importantly, buy. The more data, the higher resolution the picture becomes, so we are constantly being called upon to share, participate, and communicate our opinions, needs, wishes and preferences. The more we collectively share, the better the algorithms get at anticipating our desires. Until it is no longer clear whether those desires emerged from within ourselves, or out of the collective unconscious of the Big Data lake.

Philosopher Byung-Chul Han writes about Big Data as a highly efficient psychopolitical instrument that acts on the psyche and enables influence on a pre-reflexive level. For Han³, digital psychopolitics means “passing from passive surveillance

susceptible de ser expresada como función matemática o algoritmo. En esa lista podemos incluir todo aquello que esté relacionado con la experiencia subjetiva: la felicidad, el dolor, la tristeza, el amor y también el miedo.

El lenguaje y las nociones de lo incommunicable resuenan en toda la práctica de Gema Rupérez, y las obras expuestas en la exposición *Statu Quo* no son ninguna excepción. Vemos texto manipulado hasta el punto de ser ilegible o verse doble o borroso, enturbiando u ocultando su mensaje. En *Trans*, dos cortinas compuestas de postales lenticulares juegan con el significado a través del movimiento, alternando los juegos de palabras REDES/RESES y CHANGE/CHANCE dependiendo de la posición del espectador. Las palabras cambian de forma según el ángulo desde el que se las lee y, en algunos momentos, quedan suspendidas en estado transitorio, deviniendo híbridas y ambiguas. En *Recogida de firmas*, una obra de 2015 que Rupérez considera una especie de precursora a *Data Lake*, se invita a visitantes a firmar sus nombres usando una interfaz digital. El dispositivo está conectado a un tintero suspendido sobre una tela blanca con dimensiones de formato A4. Con cada firma, suelta gotas de tinta sobre la página de tela, creando una mancha de tinta negra creciente. Si bien las firmas son gestos íntimos y personales mediante los cuales transmitimos nuestra identidad y nuestras intenciones, aquí se transforman en “una mancha que se expande con la suma de la multitud,” según Rupérez.²

Este acto de autodisolución, de desborrar la línea entre lo individual y lo colectivo, es particularmente evidente con respecto a la cultura algorítmica. Adentrarse en el medio digital produce una inversión de la figura y el fondo: el individuo queda subsumido por la red, transformado en un grupo de puntos de datos en el grafo social. Con la mirada algorítmica, los árboles no dejan ver el bosque. No nos ve como individuos sino como un patrón de información demográfica, gustos y aversiones, relaciones, compras y actualizaciones de estado. Según cómo nos ve el algoritmo, nuestras experiencias en línea están filtradas según lo que “personas como tú” podrían desear ver, escuchar, y lo más importante, comprar. Cuantos más datos recopila, mayor es la resolución de la imagen, por lo que constantemente se los llama a compartir, a participar y a comunicar nuestras opiniones, necesidades, deseos y preferencias. Cuanto más compartimos colectivamente, mejor anticipan nuestros deseos los algoritmos. Hasta el punto de que no distinguimos bien si esos deseos surgieron de nuestros interiores o del inconsciente colectivo del lago de *Big Data*.

2. Alonso, Gema Rupérez y Manen, Martí (2015). “Un diálogo. Una exposición. Dos personas.”

https://www.gemaruperez.com/Corriente_alterna.html (accessed: October 10, 2022)

3. Han, Byung-Chul (2017) *Psychopolitics: Neoliberalism and New Technologies of Power*. Verso: London, UK.

2. Alonso, Gema Rupérez y Manen, Martí (2015). “Un diálogo. Una exposición. Dos personas.”

https://www.gemaruperez.com/Corriente_alterna.html (accedido: el día 10 de octubre de 2022)



Recogida de firmas (2015)
Placa arduino, tinta y fieltro.
170 x 41 x 59 cm.

Collection of signatures (2015)
Arduino board, ink and felt.
170 x 41 x 59 cm.



to active steering... free will itself is at stake.” This sentiment is echoed by the Donna Haraway quote Rupérez has chosen to introduce the *Data Lake* installation: “Our machines are disturbingly lively, and we ourselves frighteningly inert.” There is an overwhelming sense that human agency is being supplanted by algorithmic governmentality. The more we come to rely on machine intelligence to aid us in decision-making or automate parts of every day life, the more we seem to be relinquishing control over our choices and actions. Predictive algorithms, which emerged from 19th century statistical statecraft and 20th century war games, have a way of bringing the future into the present. When we take action based on a probabilistic idea of what the future may hold, we help usher that future into being.

Computer science scholar Dan McQuillan describes the algorithmic mode of seeing as paranoid.

*The predictive algorithms now at play are mobilised by situations of risk: financial risk, social risk or security risk. Likewise, the psychological state of paranoia is a thought process that is heavily influenced by threat and anxiety... What most people would see as coincidence a paranoid person may believe was intentional, while the whole of machine learning is based on finding meaning in patterns of coincidence.*⁴

We live in a world where danger, real or imagined, seems to be all around us, threatening to upend our way of life, our very existence. Perhaps the notable rise in the popularity of conspiracy theories over the last few years has more to do with the way algorithms mediate our consumption of information online, helpfully laying out a trail of breadcrumbs for us to follow, than with our irreconcilable anxieties about the future. We have always feared the future, but seeing the world through the gaze of the algorithm, we inherit its paranoid logic.

Perhaps the desire to know the future in advance is a trap. Perhaps the future is not something to be feared or even planned for. Planning gives a false semblance of control which, if we’ve learned anything from these pandemic years, is always an illusion. Perhaps we should stop looking for answers or guidance from oracles, gurus, or machine intelligence. After all, certainty can only be

El filósofo Byung-Chul Han escribe que el *Big Data* es un instrumento psicopolítico altamente efectivo que actúa sobre la psique y habilita la influencia a nivel prerreflexivo. Para Han³, la psicopolítica digital significa “avanzar desde una vigilancia pasiva hacia un control activo... afecta a la misma voluntad libre”. Este sentimiento está reflejado en la cita de Donna Haraway que Rupérez ha escogido como introducción a la instalación *Data Lake*: “Nuestras máquinas están inquietantemente vivas y nosotros, terriblemente inertes.” Hay una sensación abrumadora de que la agencia humana está siendo suplantada por la gubernamentalidad algorítmica. Cuanto más acabamos dependiendo de la inteligencia de máquinas para ayudarnos en la toma de decisiones o para automatizar partes de la vida diaria, más parecemos estar renunciando al control sobre nuestras elecciones y acciones. Los algoritmos predictivos, que surgieron de los juegos de politología estadística del siglo XIX y de guerra del siglo XX, tienen la capacidad de traer el futuro al presente. Cuando entramos en acción basado en una idea probabilística de lo que podría traer el futuro, ayudamos a hacer realidad ese futuro.

El especialista en informática Dan McQuillan describe este modo algorítmico de ver como paranoico.

*Los algoritmos predictivos que están ahora en juego están movilizados por situaciones de riesgo: riesgo financiero, riesgo social o riesgo de seguridad. Del mismo modo, el estado psicológico de la paranoia es un proceso mental que está considerablemente influenciado por las amenazas y la ansiedad... Lo que la mayoría de las personas verían como una coincidencia, una persona paranoica podría creer que es intencionado, mientras que el aprendizaje automático se basa en encontrar significado en los patrones de coincidencias.*⁴

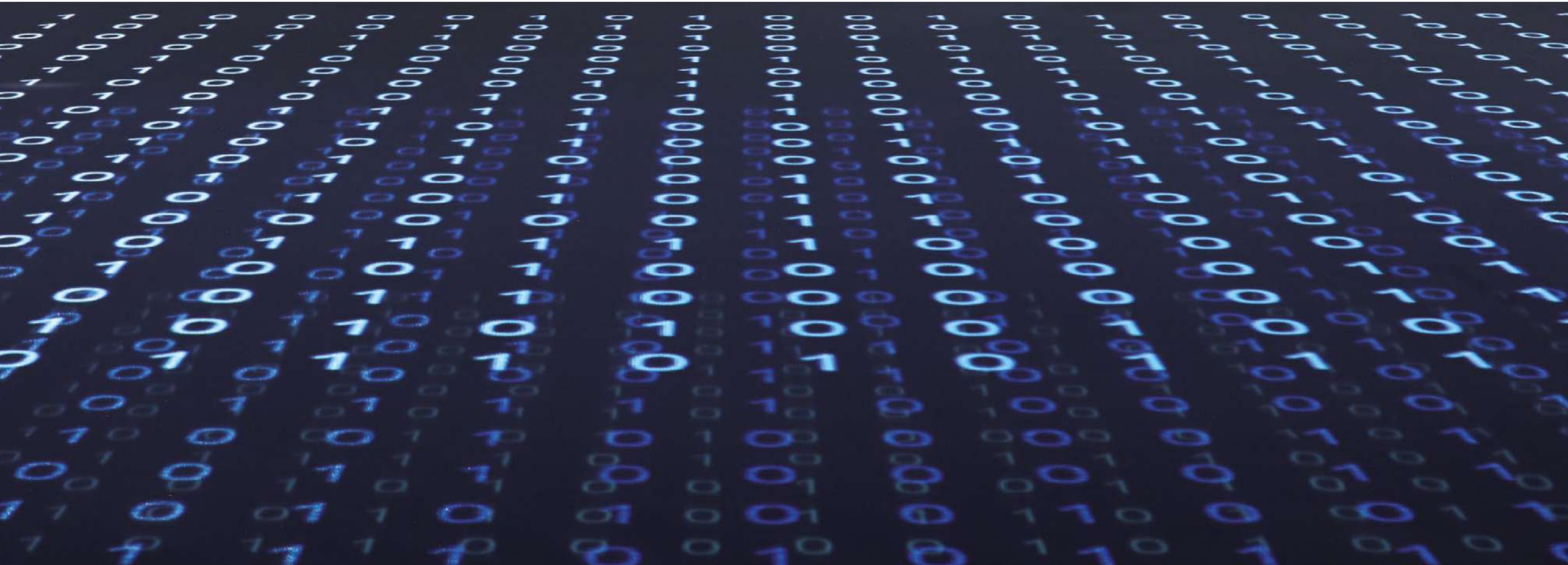
Vivimos en un mundo en el que el peligro, sea real o sea imaginario, parece rodearnos por todos los lados, amenazando con subvertir nuestro modo de vida, nuestra propia existencia. Quizás el considerable aumento en popularidad de las teorías de conspiración a lo largo de los últimos años tiene más que ver con la manera en la que los algoritmos median nuestro consumo de información en línea, útilmente dejándonos un rastro de migas de pan para seguir, que con nuestras ansiedades irreconciliables acerca del futuro. Siempre nos ha dado miedo el futuro, pero al ver el mundo a través de la mirada del algoritmo, heredamos su lógica paranoica.

4. McQuillan, D., (2016). ‘Algorithmic paranoia and the convivial alternative.’ *Big Data & Society*. 3:2, pp. 1-25. Available at: <https://doi-org.gold.idm.oclc.org/10.1177/2053951716671340>

3. Han, Byung-Chul (2017) *Psychopolitics: Neoliberalism and New Technologies of Power*. Verso: London, UK.
4. McQuillan, D., (2016). ‘Algorithmic paranoia and the convivial alternative.’ *Big Data & Society*. 3:2, pp. 1-25. Disponible en: <https://doi-org.gold.idm.oclc.org/10.1177/2053951716671340>

achieved through stasis, through endlessly rehearsing what has come before – like an algorithmic model that can only make predictions based on what was included in its training data. Fear of the future is a fundamentally conservative stance, it trades in the prospect of transformation and change for the comfort of the familiar. As Rupérez pointed out in our email exchanges, “If everything were certain, our status quo would be an immovable straight line.” Perhaps we should embrace the unknown and unknowable.

Quizás el deseo de conocer el futuro de antemano es una trampa. Quizás el futuro no es algo que temer ni algo que pueda planificarse. Los planes aportan una falsa apariencia de control que, si algo hemos aprendido de estos años de pandemia, es siempre una ilusión. Quizás deberíamos parar de pedir respuestas u orientación a oráculos, gurús o la inteligencia de las máquinas. Al fin y al cabo, la certeza únicamente puede conseguirse mediante la estasis, mediante un ensayo constante de lo que ha venido antes; como un modelo algorítmico que únicamente puede hacer predicciones basado en lo que se incluyó en sus datos de entrenamiento. El miedo al futuro es una posición fundamentalmente conservadora; canjea la posibilidad de transformación y cambio por la comodidad de lo familiar. Como comenta Rupérez en nuestros intercambios por correo, “Si todo fuera cierto, nuestro *statu quo* sería una línea recta inmóvil.” Quizás deberíamos abrazar lo desconocido y lo incognoscible.



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.

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.

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

Her most recent solo exhibitions include *Statu quo* (IAACC Pablo Serrano, Zaragoza); *Líneas de resistencia* (Deputation of Huesca); *Latitude* (No·No, Lisboa); *Democracy is not perfect* (A Pick Gallery, Turin, Italy); *Missed call* (Dörffi Space, Lanzarote); *Las formas del olvido* (Juana Francés Exhibition Room, Zaragoza); *Missed call* (Solo project Artesantander, Santander); *Máculas* (Espacio en Blanco, San Jorge University, Zaragoza); *Corriente alterna* (Twin Gallery, Madrid); *One way* (Kiosko Gallery, Bolivia); *Found scenes* (Art Core Gallery, Bari, Italy).

She has taken part in several group exhibitions, including *Cáceres Abierto* (Baluarte de los Pozos, Cáceres); *2022 Under destruction* (Casal Solleric, Mallorca); *Evolucionarios* (Cervantes Institute, Madrid); Arco Lisboa (Lisboa); Art Lima, City Art Projects (CAP) (Lima, Peru); Swab Art Fair (Barcelona); *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

IAACC Pablo Serrano, Deputation of Huesca, 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, Pilar Citoler Foundation, and other private collections.

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

Sus exposiciones personales más recientes incluyen: *Statu quo* (IAACC Pablo Serrano, Zaragoza); *Líneas de resistencia* (Sala de exposiciones de la Diputación de Huesca); *Latitude* (No·No, Lisboa); *Democracy is not perfect* (A Pick Gallery, Turín); *Missed call* (Espacio Dörffi, Lanzarote); *Las formas del olvido* (Sala Juana Francés, Zaragoza); *Missed call* (Solo Project Artesantander, Santander); *Máculas* (Espacio en Blanco, Universidad de San Jorge, Zaragoza); *Corriente alterna* (Twin Gallery, Madrid); *One way* (Kiosko Galería, Bolivia); *Found scenes* (Galería Art Core, Bari, Italia).

Algunas de las exposiciones colectivas de las que ha formado parte incluyen: *Cáceres Abierto* (Baluarte de los Pozos, Cáceres); *2022 Under destruction* (Casal Solleric, Mallorca); *Evolucionarios* (Instituto Cervantes, Madrid); Arco Lisboa (Lisboa); Art Lima, City Art Projects (CAP) (Lima, Perú); Swab Art Fair (Barcelona); *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

IAACC Pablo Serrano, Diputación Provincial de Huesca, 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, Fundación Pilar Citoler y otras colecciones privadas.



IAA
CC

**PABLO
SERRANO**
Instituto Aragonés
de Arte y Cultura
Contemporánea

MAB
Cultura en Espacios
Muséales
Archivos y Bibliotecas



1982-2022
Aniversario
Estatuto de
Autonomía de
Aragón

 **GOBIERNO
DE ARAGON**