

10a BIENNAL D'ART LEANDRE CRISTÒFOL

Centre d'Art La Panera / Església de Sant Martí / Dipòsit del Pla de l'Aigua

«CRU»

Centre de Documentació

«PreCru»

Espai miniPanera

04.11.2017–28.01.2018

INTERPRETA-HO!

PER UNA BIENNAL PARTICIPATIVA

Centre d'Art La Panera

Desembre de 2017

La Col·lecció Incompleta

Jornades sobre col·leccionisme públic

Centre d'Art La Panera

24 i 25.11.2017

Projecte Javelina

Arxiu d'artistes de les Terres de Lleida

Suplement i programa cultural DIS, El Segre i Lleida Televisió

Gener de 2018



10a EDICIÓ DE LA BIENNAL D'ART LEANDRE CRISTÒFOL

04.11.2017–28.01.2018

El Centre d'Art La Panera celebra la desena edició de la Biennial d'Art Leandre Cristòfol entre el 4 de novembre de 2017 i el 28 de gener de 2018, que es podrà veure al Centre d'Art La Panera, a l'espai expositiu de l'antiga església de Sant Martí i al Dipòsit del Pla de l'Aigua.

RODA DE PREMSA

31 d'octubre de 2017, a les 10.00 h

ACCIÓ INAUGURAL

***Sudando el discurso*, d'Aimar Pérez Galí**

Teatre Municipal de l'Escorxador

Activitat gratuïta

Dissabte 4 de novembre, a les 11.00 h

INAUGURACIÓ

Centre d'Art La Panera

Dissabte 4 de novembre, a les 12.00 h

Aquest any, i amb motiu de la celebració de la desena edició de la Biennial d'Art Leandre Cristòfol, el Centre d'Art La Panera presenta una programació especial que s'expandeix més enllà de l'edifici de l'equipament mateix, fins a l'església de Sant Martí i el Dipòsit del Pla de l'Aigua, i que coincideix amb l'inici d'un procés de renovació del fons del Centre d'Art La Panera i de redefinició de l'esdeveniment, **a cura d'una comissió formada pels crítics d'art Javier Hontoria, Oriol Fontdevila i Cèlia del Diego (directora de La Panera).**



En aquest marc també es portaran a terme **diverses accions**, entre les quals destaquen **un projecte participatiu**, realitzat des del Servei Educatiu, que té el doble objectiu d'apropar els continguts de les obres exposades a la Biennal i d'incorporar la veu de l'espectador en el discurs institucional, i **les jornades La Col·lecció Incompleta, coproduïdes amb el Museu d'Art Jaume Morera**, que tenen l'objectiu de reunir experiències de col·leccionisme públic d'interès en relació amb els reptes de la contemporaneïtat. Ambdues accions es plantegen com a elements estratègics per implementar canvis en el funcionament de la Biennal, així com per fer-los reflexius i col·lectius, amb la participació del sector artístic i de la ciutadania.

Finalment, aquest any **l'apartat dedicat a les edicions especials** compta amb la participació de CRU. Si ja el 2004, a la 4a Biennal, van ser-hi presents amb nou publicacions, aquest cop en presenten cinquanta. Aquest darrer número, CRU50, ha estat editat en col·laboració amb La Panera i amb motiu de la Biennal.

Artistes participants: Elena Alonso, Irene de Andrés, Erick Beltrán, Mauro Cerqueira, CRU, Anna Dot, Núria Güell, Bouchra Khalili, Ella Littwitz, Pol Merchan, Jordi Mitjà, Itziar Okariz i Aimar Pérez Galí.

Comissaris: Cèlia del Diego, Oriol Fontdevila i Javier Hontoria.

Jurat de la Biennal: Teresa Blanch, Cèlia del Diego, Oriol Fontdevila, Javier Hontoria i Jesús Navarro.

ARTISTES I OBRES

ELENA ALONSO

(Madrid, 1981)



Disegno per un camino, 2016

Instal·lació. Materials diversos

200 × 280 × 50 cm

Cortesia de l'Espacio Valverde, Madrid

Visita guiada (segundo movimiento), 2017

Instal·lació. Materials diversos

Mesures variables

Cortesia de l'artista

Elena Alonso ha anat realitzant un estudi detingut de la disciplina del dibuix, que s'obre cap a un ampli ventall de possibilitats formals, molts cops impredecibles. La seva és una pràctica de baixa intensitat, si per això entenem el camp iconogràfic que comprèn, reduït gairebé sempre a l'àmbit domèstic, que no és, tanmateix, necessàriament figuratiu o recognoscible. En els seus inicis va insistir en formes de contorns nets i sovint simètriques, tan nítides com abstractes, si bé poden endevinar-s'hi certes pautes, en els seus possibles orígens, com el dibuix tècnic. Una constant en el seu treball rau en la intensa proximitat que susciten aquestes imatges abstractes, una relació íntima de forta càrrega afectiva, quelcom que s'ha intensificat amb la volada que han agafat aquestes imatges, que han esdevingut elements tridimensionals, de vegades només al límit de l'escultura, i altres, les més recents, plenament instal·lades en aquest camp. N'és un bon exemple *Disegno per un camino*, realitzada el 2016, una obra que es troba a cavall entre el dibuix i l'objecte, i en la qual s'endevinen subtilment nocions relatives a un espai domèstic.

Això es va fer especialment visible en la seva recent instal·lació *Visita guiada* (2016), a Abierto X Obras, de la qual és hereva la instal·lació que veiem aquí. En la immensa nau de la cambra frigorífica de l'antic escorxador municipal de Madrid, Elena Alonso va situar-hi un passamà en el qual s'alternaven diversos materials, com ceràmica, ciment, fusta o coure. Es convidava el visitant a recórrer l'espai, en una experiència més tàctil que visual. No és difícil associar el recorregut que propicia el passamà amb aquells dibuixos inicials, simètrics si bé informes, un dibuix ondulant que supera la restricció bidimensional i que



resulta no tant una imatge com una forma, que exigeix a més un exercici performatiu, dinàmic, per ser assumida. Un dibuix transitable.

Una versió modificada d'aquest projecte madrileny s'ha adaptat a aquest dipòsit d'aigua lleidatà a partir d'una fragmentació calculada. La naturalesa del treball canvia, per tant, dràsticament, amb peces que no s'integren en un tot, sinó que s'alcen exemptes, i entaulen un diàleg singular amb l'arquitectura. Se situen a l'espai més com a traç individual que com a estructura homogènia, com un llenguatge trencat que obeeix a diferents associacions rítmiques.

IRENE DE ANDRÉS

(Eivissa, 1986)

TORO MAR. Donde nada ocurre, 2016

Instal·lació. Vídeo (13 min), 3 fotografies i maqueta

Cortesia de l'artista

GLORY'S. Donde nada ocurre, 2016

Instal·lació. Vídeo (12 min i 40 s) i maqueta

Cortesia de l'artista

Dos són els assumptes que vertebraren la carrera de l'eivissenca Irene de Andrés, dues idees unides per llaços conceptuals forts. Una és l'examen del concepte de viatge, que ha derivat, recentment, en una inspecció crítica del turisme com a nova forma de colonització. De Andrés identifica la història dels primers viatges colonials al segle xv amb la situació del turisme contemporani, aturant-se en els primers viatges de Colom, vorejant després les experiències en l'època romàntica per arribar finalment a l'escenari delirant dels nostres dies.

L'altra idea és un treball paral·lel, centrat en la cultura de club de la seva Eivissa natal, una escena que sorgeix a finals dels setanta i que avui perdura, però que tingué l'apogeu



als anys vuitanta i noranta, amb una sèrie d'espais que van atreure les grans figures del moment. El pas del temps ha revelat una realitat que no s'assembla gaire a la d'aquells temps daurats. Amb astúcia, De Andrés recorre alguns d'aquests temples, com el Festival Club, el Heaven, l'Idea, el Toro Mar o el Glory's, amb el títol genèric *Donde nada ocurre*, realitzat entre 2013 i 2016. A través de vídeos, escultura, maquetes, fotografies i material trobat, posa damunt la taula, des d'un singular documentalisme que uneix passat i present, el declivi d'aquests llocs, lligats de mans i peus per iniciatives polítiques paupèrrimes i convertits ja en ruïnes.

De Andrés recorre a figures que van liderar l'escena per desempolsegar els llocs que les van encimbellar, com DJ Alfredo, un clàssic discjòquei que recupera els temes que va mesclar al seu dia en el colossal amfiteatre del Festival Club, ressorgida així, ara, la seva memòria. A *Glory's*, l'últim treball de la sèrie, De Andrés irromp literalment a l'espai desballestat que va acollir sessions llegendàries. Mitjançant un vídeo, la maqueta de l'arquitectura original i alguns fragments de vinils trobats al lloc, l'artista recorre la història de la discoteca, creada inicialment per acollir-hi carreres de llebrers, convertida després en un cèlebre *nightclub* i finalment desposseïda de tota funció i avui ofegada en l'oblit.

ERICK BELTRÁN

(Ciutat de Mèxic, 1974)

Proyección del doble, 2016

Escultura

55 × 140 × 140 cm

Cortesia de la Galeria Joan Prats, Barcelona

Horizonte visibilidad de unidad, 2016

Tinta sobre paper japonès

74,5 × 144 cm

Cortesia de la Galeria Joan Prats, Barcelona



El más allá, 2016

Tinta sobre paper japonès

72 × 74,5 cm

Cortesia de la Galeria Joan Prats, Barcelona

El problema de las envolturas, 2016

Tinta sobre paper japonès

144,5 × 75 cm

Cortesia de la Galeria Joan Prats, Barcelona

Revelación, 2016

Tinta sobre paper japonès

74,5 × 144 cm

Cortesia de la Galeria Joan Prats, Barcelona

Multiplidad versus unidad, 2016

Tinta sobre paper japonès

75,5 × 143 cm

Cortesia de la Galeria Joan Prats, Barcelona

Cuerpo en narrativa lineal, 2016

Tinta sobre paper japonès

74,5 × 144 cm

Cortesia de la Galeria Joan Prats, Barcelona

Duplicidad, 2016



Tinta sobre paper japonès

72 x 75 cm

Cortesia de la Galeria Joan Prats, Barcelona

Artista mexicà establert a Barcelona, articula el seu treball a partir de múltiples investigacions encaminades a entendre, analitzar i qüestionar els mecanismes que estructuren els discursos científics, filosòfics, polítics, econòmics i culturals de la societat actual. A partir dels seus projectes queda clar que disposa d'una gran capacitat per abraçar diferents àrees del saber, i que, després d'estudiar-les a fons, ens les retorna a través d'instal·lacions formades per infinites capes conceptuals, formals i tècniques, com ara arxius, diagrames, mapes conceptuals, dibuixos, textos, escultures, etc. Els seus treballs tenen ambició intel·lectual, emergeixen d'una insaciable set d'erudició que aspira a bastir un coneixement universal.

Els treballs que es mostren d'aquest artista, amb motiu de la Biennal, formen part d'un projecte més ampli que es va presentar l'any 2016 a les dues seus de la Galeria Joan Prats de Barcelona: «El doble no existe» i «El doble de las mil caras», un treball faraònic que indaga sobre com el pensament occidental negocia amb el «jo» i el «doble», per la qual cosa ha hagut de recórrer a la psicoanàlisi, la mitologia, la religió, la filosofia i la neurociència.

Tal com diu l'artista, «és un miratge que siguem una unitat. Però la dissolució del jo ens fa tanta por que per això la mitologia, les religions, han creat aquesta idea del doble. Al pensament occidental li interessa que creguem que el jo és indissoluble perquè d'aquí en sorgeix la voluntat. Al capitalisme li va bé aquesta idea». El «jo» és una ficció més que ens hem atorgat els homes per autoprotegir-nos, per «cossificar-nos» i tenir uns límits que ens facin intel·ligibles; tanmateix, les pors, els somnis, els estats alterats de la consciència, els pensaments, la veu interior... revelen que no estem regits per una estructura única i unívoca. A la idea de «jo» hi atribuïm conceptes com ordre, ànima, centre; per contra, el «doble» ens aboca a l'abisme, és esotèric, és polifacètic, no el podem aprehendre i definir plenament per la seva naturalesa múltiple. El doble ens desestabilitza; tal com es plantejava al text de l'exposició, «el doble és la crítica més incisiva a l'autoproclamada integritat del jo».



MAURO CERQUEIRA

(Guimarães, 1992)

Trepaderia # 7, 2011

Escultura

Cortesia de la Galería Heinrich Ehrhardt, Madrid

Trepaderia # 8, 2011

Escultura

Cortesia de la Galería Heinrich Ehrhardt, Madrid

O mundo dos cegos, 2012

15 documents intervinguts, 23 × 31 cm

1 document intervingut, 46 × 62 cm

Cortesia de la Galería Heinrich Ehrhardt, Madrid

L'obra de Mauro Cerqueira ha tingut una presència notable en el panorama espanyol dels últims anys, ja sigui per les seves aparicions a la seva galeria madrilenya o per la seva participació en força exposicions col·lectives. Cerqueira resideix a Porto, i la seva relació amb l'entorn té una importància crucial a l'hora d'entendre la seva obra, ja que ha anat treballant, juntament amb altres companys artistes, en la reivindicació del barri com a espai de resistència davant dels embats del neoliberalisme contemporani, tendent a homogeneïtzar les ciutats, a anul·lar les singularitats i a eliminar l'essència intrínseca d'allò que és propi. Des del seu cèlebre espai Uma Cerca Falta de Coerência, en el qual combina el seu propi treball artístic amb la gestió de residències i una inclinació atenta al material gràfic, Cerqueira lluita decididament per la preservació de l'essència vernacle de la seva ciutat, com es pot observar en el seu treball *O mundo dos cegos* (2012). En vista dels processos de transformació urbana que han anat patint recentment Lisboa i Porto, ambdues immerses en una bombolla inquietant, la seva obra adquireix ara una gran rellevància.



En la primera exposició individual de Cerqueira a Espanya, la primavera de 2013, es tocaven amb nitidesa aquestes pautes. Hi plantejava la perversió inherent al fenomen de la gentrificació, que abarateix les condicions de la vida urbana de molts ciutadans per beneficiar alguns especuladors. En una sola instal·lació que ocupava tot l'espai, hi contraposava la singularitat individual de les llambordes tradicionals dels carrers amb les construccions industrials de caràcter serial per les quals aviat seran reemplaçades, una metàfora rotunda que es troba al centre de tot el seu treball.

Les seves conegudes *Trepadeiras* (2013) estan fetes amb llistons de persianes que estableixen una relació ambigua entre espectador, obra i espai. S'adhereixen en aparença amb naturalitat a l'espai, però produeixen força tensions. S'alimenta així un sentit del que és domèstic al qual no és possible deslligar-se d'una certa violència; la precarietat oposant-se sempre a les promeses de comoditat de les societats capitalistes.

ANNA DOT

(Vic, 1991)

Enseignement universel, 2013

10 caixes de llum amb 10 collages

30 × 36 × 11 cm cada unitat

Cortesia de l'artista

S'amagaven darrere els arbres, 2016

Performance

Cortesia de l'artista

Donar un espai a la confusió, 2017

Lona impresa

500 × 75 cm



Cortesia de l'artista

El llenguatge, els mots que el configuren i la gramàtica que l'ordena, el seu aprenentatge i les apropiacions que en fem, la traducció a altres llengües i la pèrdua de matisos que pot provocar són alguns dels eixos sobre els quals es construeix el treball d'Anna Dot. En aquest marc, *Donar un espai a la confusió* (2017) és un projecte que parteix de la reconeguda incapacitat de desxifrar el text que l'any 1977 el grup de conceptualistes russos Collective Actions va inscriure en una banderola que instal·là als afores de Moscou i que corresponia a un fragment de *Nothing Happens*, d'Andrei Monastyrski. D'acord amb la traducció anglesa que històricament s'ha fet d'aquest text, i segons la seva consecutiva traducció al català, la pancarta afirmava: «No em queixo de res i hi estic bé i tot, aquí, tot i que no hi havia estat mai abans i no conec res d'aquest lloc». Però el joc d'interpretacions es complica quan l'artista, amb l'ajuda del traductor Miquel Cabal, detecta que en la versió anglesa s'havia produït ja una alteració de significat, ja que sembla que el text en rus més aviat diu: «No em queixo de res i tot m'està bé, [...]». I per afegir encara més confusió al joc de traduccions, l'artista decideix reescriure el missatge perquè representi millor l'experiència que va tenir ella en llegir-lo, i posteriorment el retorna a la seva llengua original. Confiant que en la traducció al rus es mantingui el significat, el nou text de la pancarta hauria de dir: «No em queixo de res i aquest text m'agrada i tot, per bé que mai abans no havia llegit aquestes paraules i no sé gens què volen dir».

En la mateixa línia de recerca, *Enseignement universel* (2013) és un llibre-collage en el qual Anna Dot reorganitza les paraules que configuren fragments de tres llibres preexistents, d'acord amb una nova gramàtica regida per criteris suposadament objectius, com ara l'ordre alfabètic o la classificació per tipologies de sintagmes. Els llibres escollits formen part d'una història basada en la voluntat de superar les limitacions ocasionades per la ignorància d'una llengua, i com posar en joc la creativitat per fer-ho. És la que analitza Jacques Rancière a *Le maître ignorant*: com un professor francès que arribà a la Universitat de Lovaina va concebre un sistema de traducció intuïtiva per tal d'aconseguir entendre's amb els seus alumnes de parla holandesa i, alhora, ensenyar-los allò que ell desconeixia. El professor era Joseph Jacotot, autor del llibre *Enseignement universel*, i el sistema ideat, un mètode d'autoaprenentatge que consistia a fer llegir als seus deixebles l'edició bilingüe francès-holandès de *Les aventures de Télémaque*, de Fénelon, i que a continuació en fessin un resum en francès, llengua que desconeixien.



La complexitat del llenguatge, que es constata en les *lost in translation* de les diverses versions del text per a la pancarta, i les dificultats que els alumnes del professor Jacotot havien d'esquivar en el seu mètode d'aprenentatge autodidacte prenen una nova forma a *S'amagaven darrere els arbres* (2016), una proposta protagonitzada per *persones—llibre* inspirades en la novel·la *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, que actualment ha esdevingut una llegenda de transmissió oral d'aquelles que passen de generació en generació fins que ja no se sap ben bé si realment l'acció va succeir o si només és una rondalla. Es tracta d'un projecte que parla de censures i de rutes de salvament, que diu que va tenir lloc en un altre moment i en un altre indret, però que ara i aquí, en el context de la Biennal, serà el personal de La Panera qui l'activarà.

NÚRIA GÜELL

(Vidreres, 1981)

Aportación de agentes del orden, 2016

Instal·lació

Cortesia d'ADN Galeria, Barcelona

La feria de las flores, 2016

Videoinstal·lació

Vídeo (42 min i 51 s)

Cortesia d'ADN Galeria, Barcelona

Aplicación legal desplazada #3: FIES, 2016

Instal·lació

Cortesia d'ADN Galeria, Barcelona



A través dels seus treballs, desafia les estructures estatals, econòmiques i polítiques. Des d'una actitud profundament crítica, analitza els dispositius de poder i, com una investigadora o com una *hacker*, cerca les errades, els horrors ètics del sistema, per retornar-los, delatar-los i fer-los visibles als espectadors, que inevitablement es veuen obligats a pronunciar-se, reconfigurar i qüestionar veritats suposadament incontrovertibles; veritats i interessos d'estat que contribueixen a la pau social, mentre, soterradament, amb nocturnitat i traïdoria, es produeixen abusos, atacs o directament crims contra les persones i la seva dignitat humana. Justament és aquesta cara obscura del sistema, la que vol desemmascarar Núria Güell en els seus projectes.

Amb *Aportación de agentes del orden*, l'artista va fer visible com policies cubans no respectaven la prohibició de mantenir relacions íntimes amb els turistes. Núria Güell, seguint els protocols d'una investigació policial, va documentar i gravar les converses telefòniques de diferents agents que contínuament flirtejaven amb ella i l'adulaven amb comentaris masculistes. L'estratègia va consistir a citar-los tots el dia de la inauguració, durant la qual van confrontar-se amb les pròpies accions.

La «tortura blanca» de les institucions penitenciàries espanyoles s'aborda directament en el projecte *Aplicación legal desplazada #3: FIES*. En aquest cas, l'artista s'interessa per la reinstauració, l'any 2011, del règim FIES («ficheros de internos de especial seguimiento») per part del ministre de Justícia socialista Francisco Caamaño. Aquest règim aplica mesures de control directe i d'aïllament total a presos polititzats, és a dir, aquells que reclamen els seus drets. Güell va convidar aquests presos a explicar i denunciar la seva situació a través d'escrits, dibuixos o poemes, que van ser enviats, dia a dia, a una de les residències particulars del ministre i també a periodistes de mitjans escrits nacionals.

Finalment, en el projecte *La feria de las flores*, l'artista s'enfronta a l'explotació sexual infantil a la ciutat de Medellín. És el revers d'una ciutat que es pren com a exemple de progrés cultural i econòmic i que, tanmateix, és un destí de turisme sexual que busca nenes verges que són arrencades de les seves famílies a qualsevol preu. La cruesa d'aquest negoci denigrant es pot llegir en els missatges de WhatsApp, i la restitució i catarsi de les víctimes s'encarna en les noies que decideixen explicar la seva traumàtica experiència prenent com a punt de partida les obres de Fernando Botero del Museo de Antioquia.



BOUCHRA KHALILI

(Casablanca, 1975)

Foreign Office, 2016

Videoinstal·lació

Vídeo (22 min), fotografies i serigrafia

Cortesia d'ADN Galeria, Barcelona

The Seaman, 2012

Vídeo (10 min)

Cortesia d'ADN Galeria, Barcelona

Bouchra Khalili es forma com a artista entre el Marroc i França. Aquesta condició nòmada es veu reflectida en els seus treballs des del moment que aborda temes com les migracions i els desplaçaments de les persones mitjançant la utilització de diferents llenguatges artístics, com ara el vídeo, la fotografia i la serigrafia. Podríem dir que al llarg de la seva trajectòria ha vertebrat les seves obres al voltant de la idea de viatge, tant en un sentit conceptual com físic. Per això, un dels grans valors dels seus vídeos és la capacitat de treballar amb testimonis reals que parlen en primera persona de la seva experiència personal, defugint, però, el format documental i aproximant-se a solucions visuals més experimentals, que li permeten desenvolupar una obra de gran riquesa visual, però amb continguts sincers i directes, que donen veu a minories polítiques o silenciades.

Amb la instal·lació *Foreign Office*, Khalili recupera un període històric de la ciutat d'Alger, la capital d'Algèria, en concret la dècada compresa entre 1962 i 1972, moment en què esdevingué la «meca dels revolucionaris», ja que acollia les representacions de nombrosos moviments d'alliberament d'Àfrica, Àsia i Amèrica, com ara la Secció Internacional d'Eldridge Cleaver del partit Black Panther; l'ANC (Congrés Nacional Africà), de Nelson Mandela, o el PAIGC (Partit Africà per la Independència de Guinea i Cap Verd), fundat per Amílcar Cabral. Per abordar aquest fragment d'història de l'Algèria postcolonial, Bouchra Khalili utilitza diferents mitjans: un vídeo protagonitzat per dos joves



algerians que reescriuen i repensen la pròpia història; una sèrie fotogràfica que recupera, des del moment present, les seus que van acollir els moviments d'alliberament, i, finalment, una serigrafia titulada *The Achipelago*, que a manera de mapa conceptual sintetitza i reesitua els actors com a illes de llibertat i utopia dins de l'entramat de la ciutat d'Alger.

Paral·lelament, en el vídeo monocal *The Seaman*, l'artista continua treballant amb la potencialitat de les imatges i l'oralitat. En aquest cas, ens mostra el port d'Hamburg, el segon en importància d'Europa pel que fa a moviment de mercaderies. Veiem un port governat per immenses grues que no paren de moure contenidors, una coreografia incessant i hipnòtica que troba el seu contrapunt en la narració d'un mariner filipí que explica la duresa i la soledat que viu com a treballador de rutes transoceàniques.

En conjunt, Bouchra Khalili ens aproxima a temes com la història, la utopia, la revolució i la globalització, d'una manera poètica i a partir del present i dels testimonis visuals i orals del present i el passat.

ELLA LITWITZ

(Israel, 1982)

Seam ReZone, 2015

Escultura

25 × 25 cm

Cortesia de Galeria Silvestre, Tarragona i Madrid

Uproot, 2015

100 dibuixos emmarcats

Cortesia de Galeria Silvestre, Tarragona i Madrid

The chameleon was supposed to eat air, 2016



Sabó d'oli d'oliva

300 × 300 cm

Cortesia de Galeria Silvestre, Tarragona i Madrid

Amb propostes d'una factura acurada i una poètica captivadora, Ella Littwitz explora la perillositat de la recerca artística i, des d'una mirada crítica i dissident, sotmet a judici la narració hegemònica de la història recent de la seva terra natal, Israel, i del conflicte entre aquesta i Palestina. En el marc de la Biennal presenta tres treballs que, fent ús de l'arqueologia i la biologia, posen en evidència que el domini polític, econòmic i social que els colons jueus exerceixen sobre terres palestines estén les seves arrels cap a la presa de control sobre l'orografia i la botànica pròpies del territori ocupat i, en darrer terme, sobre el seu patrimoni material i immaterial.

Un exemple n'és el cultiu d'oliveres i la producció d'oli d'oliva, en què basen la seva subsistència moltes famílies palestines; un arbre que històricament ha esdevingut un tret identitari de la vida i la pau, del qual es fa ressò tant la Bíblia, com l'Alcorà. Durant els darrers quaranta anys, més d'un milió d'oliveres de la regió de Cisjordània —moltes de les quals, centenàries— han estat destruïdes per les forces israelianes amb l'objectiu de facilitar la construcció d'infraestructures, carreteres i habitatges. A més a més, se n'ha restringit la collita, de les que resten, mitjançant tancaments de seguretat, escomeses deliberades o tocs de queda. És en aquest marc que Littwitz concep *The chameleon was supposed to eat air* (2016), uns peus de maniquí modelats amb sabó d'oli d'oliva, seguint el mètode artesanal tradicional de la ciutat de Nablus, que obren la reflexió al voltant de com es defineixen les identitats, i, alhora, actuen com una reivindicació silent del vincle dels palestins amb la terra que habiten i el dret a la seva explotació.

De la mateixa manera, *Uproot* (2015) denuncia l'estratègia portada a terme pels pobladors jueus de redissenar el paisatge amb l'objectiu d'erradicar-ne la vegetació que li és pròpia, reforestar el territori amb espècies impostades i, d'aquesta manera, imposar-s'hi també políticament. Ella Littwitz fa una sèrie de 143 dibuixos que prenen com a referència la classificació de les espècies que el doctor Michael Zohary va dur a terme a *The Weeds of Palestine and Their Control* («Les males herbes de Palestina i el seu control»), en què catalogava les plantes de marge que creixen de manera natural, aquelles que d'entrada sembla que no tenen cap interès, però que formen part del lloc des de temps immemorials. *Uproot*, que significa 'desarrelar', és també el nom que es



dona (en la seva traducció hebrea) als palestins que van haver d'abandonar la seva terra des de la guerra de la independència, conflicte que va ocasionar la divisió del territori en dos estats, el jueu i l'àrab, i que va escindir també la ciutat de Jerusalem durant dinou anys (del 1948 al 1967), amb la ubicació d'un camp de mines a la *terra de ningú* que separava les dues parts de la ciutat.

Seam ReZone (2015) és una instal·lació de 28 pilotes de futbol, descosides i recosides per formar un tot unitari que simbolitza l'insòlit acte de col·laboració que van portar a terme els militars jordans i israelians quan, l'any 1965, i com a iniciativa de les Nacions Unides, van recuperar les pilotes perdudes pels nens que jugaven a futbol al pati del Collège des Frères, l'escola àrab limítrof a aquell camp de mines fronterer, i les van retornar als infants com a regal de Nadal.

POL MERCHAN

(Lleida, 1980)

The Other I, Secrets, Lies & Omissions, 2013

Publicació especial i impressions (risografia)

Cortesia de l'artista

Familiar Nature, 2016

8 fotografies

30 × 40 cm

Cortesia de l'artista

Pirates, 2017

6 fotografies

Cortesia de l'artista



A film portrait, 2017

Vídeo

Cortesia de l'artista

Pol Merchan utilitza l'escriptura, la imatge fotogràfica i el registre cinematogràfic per plantejar qüestions relacionades amb les identitats de gènere i la manipulació dels cossos. A través de relats i narracions biogràfiques, el seu treball reflexiona sobre conceptes binaris com privat/públic, verdader/fals, visible/invisible, secret/revelació o ficció/realitat, i manté una estreta relació i afinitat amb les teories *queers*, *trans* i feministes.

Per a la Biennial d'Art Leandre Cristòfol presenta *Pirates* (2017), una pel·lícula experimental, no narrativa, que es mou entre la ficció i el documental, i que ens aproxima a les experiències d'una sèrie de personatges transmasculins, en relació amb l'obra literària de Kathy Acker (Nova York, EUA, 1947) i l'obra fotogràfica de Del Lagrace Volcano (Califòrnia, EUA, 1957). Merchan, en aquest film, gravat amb una tècnica mixta entre vídeo digital i super-8, connecta la seva experiència com a persona *trans/queer* amb la d'Acker i Del Lagrace, alhora que reflexiona sobre la plasticitat del cos físic, el cos literari i el fílmic. Un món lingüístic i cinematogràfic que, de manera indirecta, fa referència a l'experiència vital del mateix artista a través de la combinació de retalls: el tall literari i textual, i els retalls en els seus propis cossos i pits, així com la visibilitat i l'afectació en els seus cossos de l'hormona testosterona. Merchan usa el recurs del *cut up* i el relaciona amb les transformacions corporals de les persones *trans*, a més de generar una complicitat cap a Acker, ja que les seves peces es confeccionaven a partir de l'apropriació, els collages i la còpia d'altres autors. *Pirates* es compon a partir d'un *teaser* del film i diversos retrats dels protagonistes de la pel·lícula.

Amb un caràcter similar, *Familiar Nature* (2016) es basa en una sèrie de retrats familiars trobats al domicili natal de l'artista. Merchan inverteix el sentit de com es perceben generalment els arbres genealògics a partir d'incorporar-hi rastres de l'artista i de la seva pròpia família, desafiant les regles de la biologia, la genealogia, la història i la cronologia. A mig camí entre realitat i ficció, *Familiar Nature* analitza els protagonistes i els seus gèneres, i com aquests van canviant fluidament fora de qualsevol context restrictiu visible, la qual cosa suggereix noves maneres de llegir les imatges, i planteja al mateix temps preguntes sobre com veiem i construïm la nostra història.



Finalment, tenim *The Other I, Secrets, Lies & Omissions* (2013), un objecte–llibre autoeditat, compost per 64 pàgines, enquadernat amb una coberta de tela copta i imprès en risografia. S'hi recopilen breus idees fictícies sobre la vida de diversos individus que s'inclinen pel gènere i que parteixen dels conceptes de subjecte, transsexualitat i transvestisme, delinqüència, i càstig. Un llibre que, des de la manca d'informació i dades infundades, es presenta a través d'una sèrie d'episodis biogràfics i no lineals.

JORDI MITJÀ

(Figueres, 1970)

Els mots esquerps, 2016

Instal·lació

Cortesia de l'artista

La vida activa, 2011-2017

Instal·lació. 19 llibres intervinguts

Cortesia de l'artista

Inquiet, *flâneur*, lletraferit i amant del concepte d'arqueologia en el seu sentit més ampli, Jordi Mitjà recupera troballes que havien quedat en l'oblit, les re/col·lecta amb delit, en re/visa les possibilitats que aquells que les havien desestimat no hi havien vist i les re/interpreta, de manera que els concedeix una segona vida, gràcies a la qual o bé fa emergir la història i les històries que els objectes trobats amagaven, o bé n'inventa de noves, d'acord amb la lògica insospitada de les seves recerques.

El projecte *Els mots esquerps* (2016) s'inicia amb la recol·lecció i l'apropriació d'alguns dels rètols que senyalitzaven els petits apartaments i les instal·lacions centrals del Club Méditerranée, al cap de Creus, un particular complex turístic d'origen francès que, lluny dels models d'estiueig de referència actuals, posava en relació la vida naturalista i



comunitària amb l'esport i el lleure; una ciutat de vacances que més aviat s'organitzava com una de les comunes pròpies del moviment *hippy* i que va estar en funcionament des dels anys seixanta fins al 2004, quan el tancament al públic va deixar-ne en estat d'abandonament les construccions, assentades sobre la roca, fins que van ser demolides, cinc anys més tard, amb l'objectiu de recuperar el paratge natural. Jordi Mitjà, com altres visitants ocasionals d'aquest poblat fantasma efímer, rescatà una bona pila dels plafons esmentats abans que aquests desapareguessin per complet amb l'enderrocament de les restes del complex. Són el conjunt de mots tallats sobre fusta que actualment, disposats sobre fragments de cautxú de cinta transportadora, configuren la instal·lació artística en una mena de poesia atzarosa que emula aquella que podia fer el passejant en vagarejar pels carrers de l'indret. El projecte es densifica i s'amplifica amb la recerca de connexions entre aquestes combinacions de paraules i les que contenen els llibres de poesia francesa, així com amb l'intent d'indexació de la totalitat de mots —416, d'acord amb les investigacions de l'artista— a través de documentació d'arxiu i d'imatges robades a altres turistes.

La fascinació de Jordi Mitjà per la recuperació d'objectes, entesa com a acció de resistència per evitar-ne la desaparició, i els exercicis de postproducció poètica que els concedeixen una segona vida són també presents a *La vida activa* (2011–2017). Aquesta proposta es compon d'una col·lecció de dinou llibres d'edició de butxaca, alguns dels quals, trobats, i d'altres, adquirits en mercats de segona mà; tots ells, manipulats per l'artista. Amb aquesta matèria primera donada, Mitjà crea petits objectes escultòrics de poesia visual que expandeixen el joc de significacions del producte original i sovint fins i tot n'impossibiliten la lectura, com ho fa amb l'acte de reomplir amb pa d'or les formacions laberíntiques amb què els corcs bibliòfils han rosegat les pàgines del llibre *The Collector*, de John Fowles, o amb l'encartament de la falsificació d'un bitllet de vint euros a *Conversaciones con Marcel Duchamp*, de Pierre Cabanne. La presentació del conjunt sobre una manta estesa a terra remet a la venda ambulat, amb què Jordi Mitjà ha treballat en projectes anteriors vinculats amb els *tianguis* mexicans i el món de la pirateria.

ITZIAR OKARIZ

(Sant Sebastià, 1965)



Diario de sueños, 2016–2017

14 impressions sobre paper Hahnemühle

84 × 59 cm

Cortesia de la Galería Carreras Múgica, Bilbao

Oscuros, como de noche, 2017

Instal·lació sonora

Cortesia de la Galería Carreras Múgica, Bilbao

Potser un dels referents més nítids de les pràctiques performatives contemporànies, Itziar Okariz no amaga mai la seva formació en escultura a la Universitat del País Basc; no en va, la tradició artística del seu lloc d'origen i la fortament arrelada noció de territori que comparteix amb els seus companys de generació són pautes visibles i ineludibles per entendre tota la seva obra. Quan l'art insisteix en posicions immaterials que al·ludeixen a la condició líquida del nostre temps, quan s'imposen discursos que relacionen la deriva de la tecnologia a la llum del tardocapitalisme amb les dinàmiques al voltant del cos, comprovem, sense sorpresa, que Itziar Okariz ja feia temps que era aquí.

El 2016, Okariz va iniciar la seva sèrie *Diario de sueños* (2016–2017), impressions sobre paper que mostren la transcripció dels seus somnis. El text es fa visible en funció del que recita l'artista, amb paraules sumades i després restades en línies successives, i el somni esdevé forma abstracta. En els seus somnis, Okariz obre una línia de treball aparentment nova que brolla, tanmateix, de la font discursiva que ha alimentat tota la seva obra, perquè no és difícil associar immediatament aquests treballs a l'empremta performativa i escultòrica que la nodreix. Com en el seu cèlebre *Irrintzi*, un signe, una unitat mínima indivisible que en aquest cas és la paraula, agafa volada i progressa en l'espai. La forma va fent-se amb l'acumulació de les paraules i creix en l'espai —ara, el pla bidimensional del paper. El llenguatge determina la forma; la seva inexistència, que no és sinó l'oblit del somni, produeix un buit. S'alternen, així, les nocions de «buit» i «ple», tan lligades a la pràctica escultòrica, de la mateixa manera que al llarg del seu treball s'ha oscil·lat amb decisió entre allò particular i allò general, entre el que és universal i el que és específic. És, per tant, ampli i elàstic, el mitjà que treballa Okariz, amb la tensió entre consciència i



inconsciència allotjada ara en el trànsit entre el que és audible, el que és dicible i el que és visible.

AIMAR PÉREZ GALÍ

(Barcelona, 1982)

Sudando el discurso, 2013

Performance

Cortesia de l'artista

The Touching Community, 2016

Performance i instal·lació

Cortesia de l'artista

Ballarí, coreògraf i pedagog, Aimar Pérez Galí és un professional de la dansa contemporània que ha desenvolupat una línia de recerca al voltant del moviment, de la dansa i de la seva història que l'ha fet entrar per la porta gran a l'escena de les arts visuals. En la seva conferència performativa *Sudando el discurso. Una crítica encuerpada* (2014), Pérez Galí fa una reivindicació sense concessions del paper del ballarí al llarg de la història i, en una apropiació del concepte de «subalternitat» de Spivak, es pregunta si «poden parlar, els ballarins», quina és la veu i la capacitat d'agència que se'ls ha donat al llarg de la història. L'artista introdueix el greuge històric que suposa que el cos del ballarí sempre s'hagi entès com una màquina entrenada incapaç de produir un discurs propi, i des d'aquesta posició fa un repàs dels paràmetres en què es mou la formació del ballarí, la fetitxització del seu cos, la genealogia de la seva (no) possibilitat d'enunciació en la història de la dansa i el fet que tradicionalment aquesta no ha estat escrita pel mateix ballarí, amb la seva interpretació, sinó pel coreògraf, amb les seves creacions, o pel crític, amb la seva anàlisi. Des de la convicció que el ballarí no és únicament el traductor que interpreta el text del coreògraf, Pérez Galí afirma: «Soc un subjecte que genera discurs en la seva pràctica». I hi afegeix, no sense un punt d'ironia: «Però, a diferència d'altres, a



mi em sua el discurs». Una suor que amara la samarreta que du mentre declama la ponència enmig d'una coreografia perfectament estudiada, i que acaba convertint-se en el testimoni físic, el fetitxe també efímer, de l'acció realitzada.

La inquietud per endinsar-se en la història de la dansa, d'una banda, i la suor (fluid del cos presumptament perillós per la seva capacitat de contagiar), de l'altra, esdevenen els elements que Aimar Pérez Galí reprendrà a *The Touching Community* (2016), un projecte amb el qual es proposa estudiar l'impacte de la sida en el món de la dansa a Espanya i a l'Amèrica llatina durant les dècades dels vuitanta i noranta. Es tracta d'un treball complex, que pot prendre diversos formats: el d'un muntatge escènic fonamentat en la tècnica del *contact improvisation*, a partir de la qual els ballarins comparteixen els centres de gravetat dels seus cossos i, amb el gest d'envair els respectius espais d'intimitat i tocar-se els uns als altres, abaixen també la barrera de la immunitat; el d'una lectura performativa d'una conferència de Jon Greenberg en què parla de la seva experiència d'aprendre a conviure amb la malaltia i que d'alguna manera esdevé un homenatge a l'artista Pepe Espaliú, víctima del VIH, o el de la instal·lació artística que es pot observar en el marc de la Biennial, una compilació de cartes que posa a disposició del visitant, en les quals l'artista s'adreça a alguns dels ballarins que al llarg d'aquests vint anys van morir per causa del virus i revisa amb ells, amb una actitud de complicitat, la història de les seves vides, d'unes vides que van acabar massa aviat.





Ella Littwitz. *The chameleon was supposed to eat air*, 2016



Bouchra Khalili.
Foreign Office,
2016



Núria Güell. *Aportación de agentes del orden*, 2016



Pol Merchan. *Pirates*,
2017

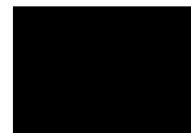
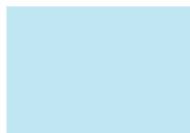
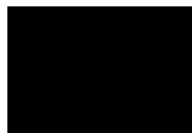


Mauro Cerqueira.
Trepaderia # 7, 2011



Irene de Andrés. *GLORY'S. Donde nada ocurre*, 2016





«CRU»

04.11.2017–28.01.2018

Centre de Documentació

Els llibres d'artista i les edicions especials, sovint considerats material secundari, ens han demostrat que moltes vegades han estat l'embrió de propostes creatives futures.

Ja en la 4a Biennal d'Art Leandre Cristòfol, des de La Panera es va voler destacar que els espais de creació no només impliquen les disciplines convencionals, i es va dedicar un espai a aquest tipus de publicacions, que ens ofereixen nous formats d'expressió i, en conseqüència, nous possibles formats d'exhibició.

En aquella edició es van presentar les iniciatives editorials d'ESETÉ, La Más Bella, Take Away i CRU. El que es pretenia era veure aquest tipus de publicacions no com a material complementari, sinó com una part més de l'exposició, i situar aquestes edicions al nivell de la resta de peces presents en la mostra. Tretze anys després, coincidint amb la 10a Biennal, hem volgut tornar a presentar el projecte editorial d'Àlex Gifreu: CRU. Si en aquella ocasió es van presentar nou edicions —les editades fins a aquell any, des que CRU s'havia posat en marxa, l'any 2000—, en aquesta ocasió se'n presenten cinquanta.

CRU va néixer com una necessitat adreçada als artistes que en aquell moment no tenien publicacions individuals de la seva obra, i així continua, editant publicacions individuals d'artista.

CRU ha publicat llibres d'artistes com Jordi Mitjà, Dora García, Ignasi Aballí, Oriol Vilanova, Javier Peñafiel, Antonio Ortega, Alicia Framis o Rafel G. Bianchi, entre d'altres.

En els seus inicis, el projecte CRU es va plantejar amb la idea de publicar una col·lecció. Així, totes les publicacions havien de ser «iguals»; però aviat es va veure que no tenia sentit supeditar la publicació, la naturalesa del projecte, a un format determinat i únic.

Tot i això, són publicacions que segueixen, totes elles, un mateix patró. Encara que hi ha alguna excepció, es tracta d'edicions a una sola tinta i que, plegades, fan totes la mateixa mida, 21 × 15 cm. Per a Gifreu el disseny és funció, i el bon disseny és aquell que no es veu. El disseny no pot competir amb allò que s'està mostrant.

La Panera participa en l'edició del CRU50, coincidint amb la mostra: un recull de tots els CRU, fet per Jordi Mitjà.



«PreCru»

04.11.2017–28.01.2018

Espai miniPanera

Amb «PreCru» es vol apropar les primeres edicions que va fer Àlex Gifreu abans de CRU als més petits, perquè ells també es puguin endinsar en el món de l'autoedició.

La primera publicació de l'Àlex Gifreu és de l'estiu de 1982, i la va fer amb onze anys. Amb els diners que li donaven els seus pares es comprava premsa estrangera, com *Bild* o *La Gazzetta dello Sport*. La retallava i anava fent les seves contracròniques del Mundial del 82. I aquí va començar tot.

Més tard, l'any 1997, va fer *Tipografies inflamables*. Gifreu va enviar diferents tipografies festes per ell a trenta dissenyadors d'onze països diferents i ells van dissenyar una pàgina amb aquestes tipografies.

Uns mesos més tard, juntament amb Jordi Mitjà, va fer *TPS*, les sigles de *tipoesia*, publicació en què tipografies de l'Àlex il·lustraven poemes d'en Jordi. Les *TPS* són les publicacions que es podran veure a l'espai miniPanera, a més de diferents materials per poder fer les seves primeres edicions.



La Col·lecció Incompleta. Jornades sobre col·leccionisme públic

a cura d'Oriol Fontdevila

Un projecte del Centre d'Art La Panera i el Museu d'Art Jaume Morera,
amb la col·laboració de la Xarxa de Museus d'Art de Catalunya

Divendres 24 de novembre, de 9.30 h a 20.00 h

Dissabte 25 de novembre, de 9.30 h a 14.40 h

Quins són els reptes que afronten avui les col·leccions d'art contemporani? Amb motiu de la desena edició de la Biennal Leandre Cristòfol del Centre d'Art La Panera i del centenari del Museu d'Art Jaume Morera, les jornades La Col·lecció Incompleta obren un marc per a la reflexió a l'entorn dels processos i formats que adopta el col·leccionisme públic, el qual serà útil, també, per a l'anàlisi d'alguns casos de col·lecció que prenen en consideració els desafiaments de les pràctiques artístiques i socials actualment.

La incompletesa, alhora que és una condició definitòria de la contemporaneïtat, resulta especialment desafiant quan atenem el col·leccionisme públic. D'una banda, aspectes que es fan valer amb l'art actual, com són l'efimeritat del procés o de la vivència, actuen a contrapèl de la mateixa possibilitat de patrimonialitzar-lo en la seva completesa. D'altra banda, el col·leccionisme, en qualitat de pràctica social, acostuma a aparèixer com a anacrònic en els seus procediments, sense donar-se pràcticament resposta a la crítica vers alguns dels puntals de la democràcia liberal, com ara les nocions de la representativitat i la propietat. El terme «incompletesa» té una ressonància especial quan ens referim al context català, en què les col·leccions públiques d'art contemporani són considerablement escasses. Ara bé, davant de la impossibilitat que una col·lecció d'art contemporani esdevingui mai completa, quines són les oportunitats que s'obren en l'escenari actual?

Divendres 24



9.30 h: Obertura de la sessió:

- **Cèlia del Diego**, directora del Centre d'Art la Panera.
- **Jusèp Boya**, director general d'Arxius, Biblioteques, Museus i Patrimoni de la Generalitat de Catalunya.
- **Oriol Fontdevila**, director de les jornades La Col·lecció Incompleta.

10.00–11.15 h: **Stephen Wright**, escriptor especialitzat en art, professor de l'European School of Arts, París.

11.30–12.45 h: **Octavi Rofes**, antropòleg i professor d'EINA, Escola d'Art i Disseny, Barcelona.

13.00–14.30 h: **Mariona Muncunill**, artista i investigadora.

[Pausa]

16.30–17.45 h: **Annie Fletcher**, comissària d'exposicions al Van Abbemuseum, Eindhoven.

18.00–20.00 h: Taula rodona amb els directors de museus i responsables de fundacions i col·leccions amb vocació pública que es detallen a continuació:

- **Ferran Barenblit**, director del MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona
- **Carme Clusellas**, directora del Museu d'Art de Girona
- **Roser Figueras**, directora de Cal Cego Col·lecció d'Art Contemporani
- **Jesús Navarro**, director del Museu d'Art Jaume Morera de Lleida
- **Julio Vaquero**, assessor artístic de la Fundació i responsable de la Col·lecció Sorigué

Moderador: **Oriol Fontdevila**.

Dissabte 25

9.30 h: Obertura de la sessió:

- **Jesús Navarro**, director del Museu d'Art Jaume Morera de Lleida.
- Representant de l'**Ajuntament de Lleida**
- **Oriol Fontdevila**, director de les jornades La Col·lecció Incompleta.



10.00–11.15 h: **Dorothea von Hantelmann**, teòrica de l'art, investigadora, escriptora i professora al Bard College de Berlín.

11.30–12.45 h: **Suset Sánchez**, comissària i crítica d'art, investigadora del departament d'exposicions del MNCARS, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

13.00–14.30 h: **Sergio Rubira**, subdirector de la col·lecció i d'exposicions de l'IVAM, Institut Valencià d'Art Modern.

14.35 h: Tancament de les Jornades.

INTERPRETA-HO! PER UNA BIENNAL PARTICIPATIVA

El Servei Educatiu organitza un programa participatiu que es proposa un doble objectiu: d'una banda, apropar els continguts de les obres i les trajectòries dels creadors que participen en la Biennial, i de l'altra, incorporar la veu de l'espectador en el mateix discurs institucional, a fi de legitimar una mediació realitzada fora de l'àmbit artístic i facilitar les condicions per obrir debats que posin sobre la taula què és cultura, com es crea el patrimoni i què hi té a dir la ciutadania.

Taller de fanzín, amb Carla Boserman

Desembre de 2017

Taller d'audioguia, amb Fito Conesa

Desembre de 2017



PROJECTE JAVELINA. ARXIU D'ARTISTES DE LES TERRES DE LLEIDA

L'Arxiu Javelina és un intent sòlid per consolidar un escenari específic per a l'art emergent o en vies de consolidació del context local lleidatà; un arxiu que, com el seu nom indica, apunta a propulsar artistes locals i relacionar-los amb el context, tant local com nacional, mitjançant diferents activitats professionals, de visibilització, de formació i d'assessorament.

L'Arxiu Javelina, per tant, és un servei per als professionals de les arts visuals de la província de Lleida, que reunirà una selecció d'artistes visuals, comissaris i agents culturals del territori, així com una vintena de projectes d'art contemporani de la província. El projecte respon a l'interès del Centre d'Art La Panera, en col·laboració amb l'IEI, d'enfortir el context cultural local, per així afavorir un marc de creixement, formació i consolidació professional per als creadors del territori i fomentar un espai de comunicació i intercanvi entre aquests i altres contextos. L'arxiu té, d'una banda, una primera funció de visibilitzar, en els contextos locals, els creadors i el seu treball, a fi de desenvolupar un programa de suport i visibilització de les pràctiques artístiques, i, d'altra banda, una segona tasca, la de poder oferir-los i posar-los en relació amb altres agents culturals, tant locals com d'altres contextos, per facilitar-los vies de professionalització dins l'àmbit de les arts visuals, a més d'oferir informació i assessorament sobre temes administratius, beques i convocatòries externes.



ACTIVITATS ENTORN DE LA 10a EDICIÓ DE LA BIENNAL D'ART LEANDRE CRISTÒFOL

***Sudando el discurso*, d'Aimar Pérez Galí**

Teatre Municipal de l'Escorxador

Dissabte 4 de novembre, a les 11.00 h

Activitat gratuïta

La Col·lecció Incompleta. Jornades sobre col·leccionisme públic

A cura d'Oriol Fontdevila

Una coproducció del Centre d'Art La Panera i el Museu d'Art Jaume Morera

Divendres 24, de 9.30 h a 20 h i dissabte 25 de novembre, de 9.30 h a 14.40 h

***The Touching Community*, d'Aimar Pérez Galí**

Teatre Municipal de l'Escorxador

Entrada: 14 €. Reduïda: 10 €

Divendres 12 de gener de 2018, a les 21.00 h

Projecte Javelina

Presentació de l'arxiu d'artistes de les Terres de Lleida

Suplement i programa cultural DIS, El Segre i Lleida Televisió

Gener de 2018

Taller de *personas-libre*, a càrrec d'Anna Dot

Centre de Documentació; La Panera

Dissabte 20 de gener de 2018, a les 11.00 h



CENTRE D'ART LA PANERA

Pl. de la Panera, 2

25002 Lleida

Tel. (+34) 973 26 21 85

www.lapanera.cat

App La Panera

Per a més informació o imatges:

Laia Gené – comunicaciolapanera@paeria.es

Horaris:

De dimarts a divendres, de 10.00 a 14.00 h i de 16.00 a 19.00 h

Dissabtes, d'11.00 a 14.00 h i de 17.00 a 20.00 h

Diumenges i festius, d'11.00 a 14.00 h

Dilluns, tancat

Visites comentades:

Dissabtes i diumenges, a les 12.00 h

Cal fer-ne reserva prèvia trucant al 973 26 21 85, o enviant un correu electrònic a educaciolapanera@paeria.cat.

ESGLÉSIA DE SANT MARTÍ

C. de Sant Martí, s/n

25004 Lleida

**Horaris:**

Divendres i dissabtes, de 16.00 a 19.00 h

Visites concertades

DIPÒSIT DEL PLA DE L'AIGUA

C. de Múrcia, 10 (plaça del Dipòsit)

25007 Lleida

Tel. 973 21 19 92

Horaris:

Dissabtes i diumenges, de 12.00 a 14.00 h

Visites concertades

HO ORGANITZA:

Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



centre d'art la panera



Ajuntament de Lleida

HI COL·LABORA: