2016 / 2017

PLAN Z

DANIEL LASKARIN

SIMON LEWANDOWSKI

CARL ERIK-ENGQVIST

EMILY HERMANT

BROOK & BLACK

MICAEL NORBERG

PLAN Z

Comisario / *Curator:* José Vicente Martín Martínez, Universidad Miguel Hernández de Elche.

Coordinación / *Coordination:* Miguel Lorente Boyer, Universidad Miguel Hernández de Elche.

Montaje de exposiciones / *Exhibition installation:* Roc Gomar i Calatayud, Josep Galbany Noguera, Mario Romero Fernández, Adrián Cerezo Menárguez, Helena Aguado Andreu.

Fotografía / *Photographs:* Josep Galbany Noguera, Roc Gomar i Calatayud.

Diseño de carteles de exposiciones / *Exhibition poster design:* Teresa Costa Hernández.

Diseño de catálogo y portada / *Design of catalog and cover:* Eric Carpe Lomas.

Traducción al inglés / *English translation:* Kai Bernd Lange.

© Copyright de los autores / © Copyright by the authors

Edita / *Publisher:* Martín Gràfic.

ISBN: 978-84-947525-6-8.

Índice

PLAN Z. Miguel Lorente 4

Arte basado en el proyecto y actos de exhibición/

Project-based art and acts of exhibition. José Vicente Martín 6

2016 16

Daniel Laskarin 17

Simon Lewandowski 25

Carl-Erik Engqvist 33

2017 40

Emily Hermant 41

brook & black 49

Micael Norberg 57

Arte basado en el proyecto y actos de exhibición

1. Objeto artístico.

El *objeto artístico*, entendido desde su fisicidad irreductible, conlleva una inercia difícil de vencer debido al hecho de que condensa de un modo muy eficaz diversas funciones, algunas de ellas propias del arte moderno, asociadas a la autonomía adquirida para el arte como disciplina y para la obra de arte como sistema[1], y otras con un origen anterior.

Así, el *objeto artístico* es, en primer lugar, heredero del objeto pre-moderno y de aquellas funciones *pseudo-mágicas* asociadas a su potencial evocador o transcendente. De algún modo, su carácter aurático podría considerarse heredero de dichos poderes[2], por una parte fruto de su capacidad de mímesis, de replicar lo real, desafiando la estabilidad ontológica de lo empírico, pero también por su capacidad de influenciar la realidad, como parte de un aparejo mágico, inaugurando el camino hacia su dimensión como fetiche.

Inscrito ya en el sistema del arte moderno, el *objeto artístico* adquiere una nueva dimensión al actuar como sinécdoque del artista, como huella, como expresión de su excepcionalidad, entendida desde la figura del genio creador, en la línea de la tradición romántica que concibe el artista como *alter deus*. Cualquier objeto producido por mano del artista -incluso bocetos, pruebas, garabatos...- es entendido así como su prolongación y aumenta, mediante este acto de transferencia, su dimensión aurática y de fetiche, asociada ahora al *genio* que la ha creado. No sólo objetos tradicionales como esculturas, pinturas, dibujos, etc... sino también acciones en formato *happening* o *performance* o prácticas sociales dirigidas que, desde su carácter intrínsecamente inmaterial, producen registros, sedimentos, en definitiva, remanentes físicos donde condensar la fisicidad. Tal es la energía gravitacional, la fuerza de atracción, del *objeto artístico*.

En este sentido también habría que considerar el origen del sistema del arte moderno en relación al desarrollo del capitalismo como ideología de la burguesía[3]. La producción de *objetos de arte* para un mercado libre durante el barroco protestante y burgués puede entenderse como un primer paso para vencer la heteronomía del arte[4]. Frente al arte como encargo, inscrito en el aparato simbólico del Antiguo Régimen propio del barroco católico, se sitúa este nuevo modo de entender el *objeto artístico* como sujeto a la oferta y la demanda. Si bien la dinámica del encargo también conllevaba transacciones y una dinámica, digamos, comercial, en el caso del *objeto artístico* burgués se produce desde la dinámica del "libre" mercado que mueve al capitalismo, modo que después será propio del sistema del arte moderno. Libertad, originalidad, creatividad mueven al artista en la introducción de *objetos-producto* que se rigen por las leyes del mercado: oferta y demanda y obsolescencia planificada.

Frente a esta idea del objeto *pseudo-mágico* que captura el temperamento del artista, que es registro de la expresión del autor y que se define en un horizonte de proyección-interpretación de significado polisémico, derivado del carácter inmanente y autónomo del objeto del arte, frente a esta idea, decimos, surge un nuevo modelo de entender la producción artística que se ha ido abriendo camino en las últimas décadas, modelo basado en lo que denominaremos *arte basado en el proyecto*.

2. Arte basado en el proyecto.

La transición del *arte basado en el objeto* al *arte basado en el proyecto* puede considerarse como el cambio que marca el horizonte de las prácticas artísticas contemporáneas y puede incluso entenderse,

1 Entendido como el modelo cultural de apreciación y producción artística que surge a finales del siglo XVIII, principios del siglo XIX y que se substanciaría en la autonomía del arte y la preeminencia de la función estética. Ver SHINER, L. *La invención del arte.* Paidós. Barcelona, 2004.

2 FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes*. Cátedra. Madrid, 1992.

3 HEINZ HOLZ, Hans. *De la obra de arte a la mercancía*. Gustavo Gili. Barcelona, 1979.

4 HAUSER, A. *Historia social de la literatura y del arte.* Editorial Labor. Barcelona, 1985.

como hace Nathalie Heinich[5], como un cambio de modelo o paradigma. Este cambio implica una serie de nuevos modos en la concepción, producción y apreciación de la obra de arte que podríamos asociar a varias transformaciones relevantes.

La primera es el paso de la utilización por parte del artista de un solo medio o técnica, más o menos tradicional, –y su identificación como parte de su *estilo* personal- al uso de diferentes medios, buscando la interdisciplinariedad y en ocasiones la ruptura con los límites, los materiales y los usos tradicionales de la obra de arte, buscando ampliar el territorio de lo que es susceptible de ser considerado como arte. En la misma línea, puede conllevar la desmaterialización del objeto, no por su propia disolución, lo que en ocasiones ocurre, sino por el hecho de que la obra en sí ya no reside sólo en el *objeto*, sino en un entramado de prácticas interdisciplinares, discursos de sentido e interacciones con el contexto físico y social de la obra.

La segunda transformación enlaza con la idea de la inserción de la obra en un contexto de recepción específico. No sólo implica el énfasis en la importancia del contexto en su aspecto físico -la necesidad de *instalar* el proyecto-, sino también en lo que se refiere a su integración en el entorno socio-cultural de la comunidad que lo recibe. En esta línea, Nicolas Bourriaud menciona esta dimensión *relacional* de la obra contemporánea, que transciende la mera objetualidad:

> *"La forma de la obra contemporánea se extiende más allá de su forma material: es una amalgama, un principio aglutinante dinámico"*[6].

La tercera transformación alude a la necesidad de construir un *relato* que transcienda la materialidad de la obra y la inscriba en un horizonte de sentido más complejo. En esta deriva, resulta paradójico comprobar cómo, siendo una de las reivindicaciones que caracterizan el surgimiento del sistema del arte moderno la autonomía de la obra de arte respecto a los lenguajes verbales, su *desliteraturización*[7], esto es, la reivindicación de un significado inmanente de la obra de arte, han ido creando la necesidad de un discurso "explicativo", que "anclara" el sentido polisémico de la obra de arte moderna: la crítica, la historia, el museo y la academia.

Si bien el sistema del arte moderno ha generado la necesidad de la exégesis frente a la supuesta libertad interpretativa del espectador, incluso en ocasiones dotada de un carácter prescriptivo, el papel de este discurso ha tenido una función de algún modo subalterna al de la propia capacidad del *objeto artístico* de erigirse en el centro del acto creativo y del proceso de percepción estética.

De modo diferente, el arte contemporáneo diluye el *objeto* en un discurso de sentido que se concreta en forma de *relato*. Un relato que se configura como temporalidad y transciende el *objeto material*.

> *"El relato: este es el punto en común de estas múltiples formas de proyectar la obra más allá del objeto. (…) Puede decirse que el arte contemporáneo se ha convertido, esencialmente, en un arte de "contar": un arte de la narración, o incluso de la leyenda, un arte del comentario de la interpretación (…) El objeto es sólo un pretexto, como mucho un activador, que inducirá acciones, palabras, operaciones, reconfiguraciones del espacio (…) y la obra está en este conjunto de cosas"*[8].

Creo que este papel central del *relato* en el arte contemporáneo puede ponerse en relación de modo revelador con la distinción propia de la teoría literaria entre *historia* y *discurso* como elementos de la narración[9]. La *historia* se refiere al *qué*, a de qué trata la narración: los sucesos, los personajes, la línea cronológica, etc. El *discurso* atiende al *cómo*, a cómo se presentan los acontecimientos: el medio, el orden crono-

5 Nathalie Heinich explica este cambio distinguiendo dos variables, la primera "¿cómo consideramos el arte?", esto es, como expresión o producción y la segunda "¿cómo lo juzgamos?", es decir, en términos de belleza o singularidad. De la combinación de estas dos parejas establece tres paradigmas de apreciación/producción artística. Expresión/Belleza correspondería al *arte clásico*, Expresión/Singularidad, al *arte moderno* y Producción/Singularidad al *arte contemporáneo*. HEINICH, Nathalie. *El paradigma del arte contemporáneo. Estructuras de una revolución artística.* Casimiro Libros, Madrid, 2017.

6 BOURRIAUD, Nicolas. Estética relacional. Adriana Hidalgo editora, Argentina, 2006. Pág. 21.
En la misma línea: *"La modernidad se prolonga hoy en la práctica del bricolaje y del reciclaje de lo cultural, en la invención de lo cotidiano y en la organización del tiempo, que no son menos dignos de atención y de estudio que las utopías mesiánicas o las "novedades" formales que la caracterizaban ayer". Ibíd.* Pág. 12.

7 ROSEN, Ch. & ZERNER, H. *Romanticismo y Realismo. Los mitos del arte del siglo XIX*. Hermann Blume. Madrid, 1988.

8 HEINICH, *Nathalie. Ibíd*. Pág. 96.

9 CHATMAN, Seymour. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. RBA, Barcelona, 2013.

lógico, el énfasis en unos hechos u otros. Lo interesante es el modo en que *historia* y *discurso* interactúan como si la *historia* preexistiera y, de algún modo, fuera independiente de un *discurso* particular. La historia antecede a cualquier concreción material, a cualquier soporte, a cualquier selección de acontecimientos, a cualquier énfasis, a cualquier *discurso*.

Este carácter potencialmente polimorfo de los diversos *discursos* que provienen de una única *historia* se pone en evidencia en la cultura audiovisual contemporánea, en la proliferación de diversos soportes, formatos, narraciones que se bifurcan, se preludian o se posponen, en universos ficcionales en expansión que se materializan en muy diversos medios, estableciendo un entramado de relaciones que aluden a una única *historia*[10] que se presupone como anterior y conceptualmente cerrada, hipotéticamente definida y que prevé o anticipa cada uno de los sucesos, escenarios y actores que aparecen en los diferentes discursos[11].

Creo que se puede trasladar esta distinción entre *historia y discurso* desde la teoría literaria al ámbito de la creación artística, estableciendo un paralelismo entre la *historia*, entendida como el marco que precede a los *discursos* y que potencialmente los abarca, con la idea de *proyecto artístico*. El *proyecto* como concepto previo, argumento, propuesta de sentido, *historia*, que necesita ser concretado en un *discurso* artístico cada vez más interdisciplinar, cada vez más compuesto por ramificaciones, cada vez más polimorfo, más interactivo, más complejo.

El *proyecto*, el *relato*, la *historia*, se constituye como *justificación / interpretación / guía* del proceso de producción-contemplación de la obra de arte, erigiéndose como marco de sentido que proporciona coherencia al *discurso* –esto es, los soportes, procesos, interacciones particulares en los que se concreta-, y convirtiéndose así, por su carácter primordial, en indispensable en el contexto de las prácticas artísticas contemporáneas[12].

3. Autoría y alografía.

La idea de *proyecto* como centro del acto creativo y como principio rector de los *discursos* generados a partir de él, debe ponerse en relación con una cuarta transformación que acontece en el arte contemporáneo y que está relacionada con el cambio en la valoración del modo en que se realizan las creaciones artísticas. Si la destreza manual dejó de ser valorada por el arte moderno a expensas de la expresión del artista, sin embargo persistió la valoración de la presencia del gesto del artista[13], de su acción sobre el *objeto artístico.* Con el arte contemporáneo se ha perdido incluso el valor de la huella, con lo que podríamos decir que, siguiendo la distinción de Nelson Goodman[14], se ha producido un transición desde lo *autógrafo* -lo que existe como objeto único irreproducible, perdiendo parte o toda su esencia o valor en su reproducción- hasta lo *alográfico* -lo que existe a través de una serie ilimitada de reproducciones o interpretaciones como las obras musicales, literarias o cinematográficas[15]-.

---

10 Esta estructura narrativa ha sido denominada en ocasiones como *transmedia* y se ejemplificaría en las sagas de ciencia ficción como *Star Wars* o *Star Trek*, que generan precuelas y secuelas, narraciones en cine, cómic, novela, etc… que se intercomunican. GIOVAGNOLI, Max. *Transmedia Storytelling: Imagery, Shapes and Techniques.* ETC Press, 2011. Pág. 26.

11 *"La historia, en un sentido técnico de la palabra, existe solo un nivel abstracto; cualquier manifestación ya supone la selección y el orden realizados por el discurso y expresados por un medio concreto. No hay manifestaciones privilegiadas".* CHATMAN, Seymour. *Ibíd.* Pág. 49.

12 "*De hecho, ninguna obra de arte contemporánea, independientemente de su género (*ready-made, *arte conceptual, instalación,* performance *e incluso pintura) se presenta en el mundo del arte sin la compañía de un discurso, cualesquiera que sea la forma de estos "operadores verbales" y sea quien sea el autor -el propio artista, un crítico o la institución-".* HEINICH, Nathalie, *Ibíd.* Pág. 184.

13 Lo cual quedaría ilustrado por ejemplo en la división de la docencia en la Bauhaus entre el maestro de taller y el artista, división que pervive en nuestras escuelas hoy en día. Para un desarrollo del modelo de enseñanza de la Bauhaus ver WICK, R. *Pedagogía de la Bauhaus*. Alianza Editorial. Madrid, 1988.

14 *"Hablaremos de una obra de arte diciendo que es autográfica si, y solo si, la distinción entre original y copia es significativa; o mejor aún, si, y solo si, incluso el duplicado más exacto no puede estimarse como auténtico. (…) Así la pintura es autográfica, y la música no-autográfica, o alográfica. (…) Una diferencia notable entre pintura y música consiste en que la obra del compositor está ya terminada una vez tiene la partitura escrita, por más que las ejecuciones sean su producto acabado; mientras que el pintor tiene que acabar el cuadro."* GOODMAN, Nelson. *Los lenguajes del arte.* Editorial Seix Barral, Barcelona, 1976. Pág. 124.

15 Nathalie Heinich analiza dicha transformación en el contexto del arte contemporáneo. HEINICH, N. *Op.Cit.* Págs. 113-117.

Tres tendencias han ido contrarrestando la inercia a comprender la obra de arte como signo – *índice*, en sentido estricto- del artista. Por una parte la tradición del *ready-made* de Marcel Duchamp que, en última instancia, reduce el acto creativo a un proceso consistente en un acto volitivo: una designación y una descontextualización, mediante la cual los objetos fabricados industrialmente pasan a ser presentados directamente, estrategia que abre una vía del arte moderno que conducirá a un tipo ampliado del *objet-trouvé*, y a muchas de las muestras del género contemporáneo de la *instalación* y sus variantes, que Nicolas Borriaud ha analizado bajo el concepto de *postproducción*[16].

La segunda tendencia está vinculada al proceso de desmaterialización de la obra artística, asociado principalmente a las corrientes conceptuales de los años sesenta[17] y a su interés en los procesos de ideación en la obra de arte:

> *"(...)en el binomio Idea/Materia, la importante será la primera. La realización material no modificará en nada el mérito de la obra. 'La idea se convierte en una máquina que produce el arte' (Sol Le Witt); 1) 'El artista puede construir ("construct") la obra'. 2) 'La obra puede ser fabricada ("fabricated ")'. 3) 'La obra no necesita ser edificada ("built")' (Lawrence Weiner). 'Las puras ideas pueden ser obras de arte' (Sol LeWitt)"*[18].

Este énfasis en la importancia de la idea conecta con la posibilidad de que la propia obra pueda existir sólo formulada como instrucciones a seguir[19]. En términos de arte participativo estas instrucciones son ejecutadas por los espectadores, pero si consideramo abandonado el valor "expresivo" de la realización –la factura-, dichas instrucciones podrían ser realizadas por parte de terceros agentes. De este modo se produciría un desplazamiento desde la *post-producción*, es decir, la elección de objetos pre-existentes de cualquier tipo[20], a la *producción –realización-* de las instrucciones del artista por parte de técnicos y/o especialistas[21].

Una tercera tendencia que define este nuevo modo de entender la producción artística está asociada a la posibilidad de la reproductibilidad técnica de la obra de arte, la pérdida progresiva de valor del original y su explosión en múltiples realizaciones particulares que lo diluyen u omiten. Vinculada con el uso de técnicas que no requieren de la existencia de un original creado de modo *manual* por el artista, podemos entender la irrupción de lo digital como soporte artístico como la (pen)última fase de este proceso de disolución del *objeto artístico* en múltiples soportes, reproducciones, variaciones, sutilmente distintas cada una de ellas, huérfanas de un original. También lo digital no sólo como soporte de exhibición sino como soporte de la propia información, como modo de transmitirla y transportarla hasta los lugares de exhibición.

El énfasis en la importancia del *relato*, del *proyecto*, de modo paralelo a la pérdida de valor del acto creador, en cuanto a *manual*, del artista, abre un nuevo horizonte a la producción de obras alográficas en las que no existe estrictamente un original sino una serie de instrucciones que el artista proporciona a los distintos técnicos/actores y que pueden ser compartidas, distribuidas a distancia para su posterior producción.

4. Actos de exhibición.

En la cultura artística moderna, el acto de exponer públicamente la obra artística realizada *-la exposición-* ha ocupado un carácter central y determinante en la construcción tanto de los discursos artísticos

16 BOURRIAUD, Nicolas. *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo.* Adriana Hidalgo editora, Argentina, 2004.

17 MARCHAN FIZ, Simón. *Del arte conceptual al arte de concepto*. Akal. Madrid, 1986.

18 COMBALÍA, Victoria. *La poética de lo neutro. Análisis y critica del arte conceptual.* Anagrama. Barcelona, 1986. Pág. 75.

19 DEZEUZE, Anna. *The 'Do-It-Yourself' Artwork: Participation from Fluxus to New Media*. Manchester University Press, 2010.

20 Sirvan de ejemplo de esta estrategia las obras de arte que reutilizan imágenes fotográficas provenientes de la web. Ver FONTCUBERTA, Joan. *La furia de las imágenes. Notas sobre la post-fotografía*. Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2016. Especialmente el capítulo "Imágenes de segunda mano".

21 Podemos encontrar múltiples ejemplos de artistas que trabajan de este modo como Maurizio Cattelan, Jakes y Dinos Chapman, Damien Hirst, etc. Para una aproximación documental a algunos de estos trabajos: THORNTON, Sarah. *33 artistas en 3 actos.* Edhasa, Barcelona, 2015. Para un repertorio de estas prácticas: PETRY, Michael. *The art of not making. The new artista / artisan relationship.* Thames and Hudson. Londres, 2011.

personales como de los grandes relatos de la historia del arte. Desde la lucha contra los Salones decimonónicos en la búsqueda de espacios de legitimación propios hasta las exposiciones de tesis que han marcado la historiografía del arte moderno[22], la *exposición* se define como una materialización necesaria del devenir creativo de un artista o grupo, así mismo como un acto sancionador y legitimador a través de las instituciones del sistema del arte moderno: el museo, la galería, la crítica –*la estética*- y, también, la academia.

Lo hecho público mediante la *exposición* deviene así materializado y susceptible de ser considerado *historia*, de ahí también la necesidad de su registro documental. Así mismo, la exposición establece un marco de aislamiento y excepcionalidad que responde a las necesidades que la contemplación estética impone en el nuevo modelo de apreciación de la obra de arte: neutralidad e inmanencia[23].

Incluso las galerías de arte han adquirido este formato de la *exposición* como el modo prioritario de mostrar los productos artísticos, pudiendo haber optado por otros para su difusión/venta, más adecuados incluso para sus intereses mercantiles, como podría ser el de la subasta o la feria de arte. Del mismo modo, incluso formatos no convencionales, surgidos de prácticas conceptuales, virtuales o relacionales, necesitan plasmarse en última instancia en el *acto expositivo*, como modo de integrarse en el discurso del arte moderno[24].

Por lo tanto admitamos que, incluso a pesar de la tendencia a la disolución del objeto artístico y su posterior condensación en torno a lo que hemos definido como el *proyecto artístico*, a pesar de que incluso esta desmaterialización se ha establecido como práctica central en algunos modos artísticos, el arte contemporáneo mantiene esta atracción, esta propensión a materializarse en un *acto de exhibición*, un acto que focaliza el proceso creativo, solidificando el devenir, ya se entienda líquido[25] o gaseoso[26], de su proceso creativo, que se formula como un "acto declarativo" por parte del artista, como un "acto de experiencia" para el espectador –a veces también para el artista-, y, también, como "un acto legitimador" para el sistema del arte moderno.

Entendemos que el horizonte de las prácticas artísticas contemporáneas está definido por un escenario de *proyectos* multimediales y/o interdisciplinares, definidos por un universo narrativo –*relato o proyecto*- que establece el marco de sentido y que pueden ser producidos por personas distintas a los propios artistas, y almacenados, reproducidos y transmitidos mediante soporte digital. Este escenario en el que el *proyecto* permite múltiples realizaciones en su concreción en discurso artístico, en el que la autoría material queda diluida en el proceso de producción, necesita un acto "estabilizador" y "sancionador": la *exposición*, acto por el que una materialización específica del *proyecto* que tiene lugar en un momento y en un lugar específico queda validada y *estabilizada* como registro y como aportación al devenir de las artes.

José Vicente Martín

22 Para analizar la importancia del arte moderno a través de exposiciones: DAIX, Pierre, *Historia cultural del Arte moderno. De David a Cézanne.* Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 2002. DAIX, Pierre, *Historia cultural del Arte moderno. El siglo XX.* Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 2002. GUASCH, Ana María, *El arte del siglo xx en sus exposiciones 1945-2007.* Ediciones El Serbal, Barcelona, 2009.

23 STANISZEWSKI, Mary Anne. *Believing is seeing. Creating the culture of art.* Penguin, New York, 1995.

24 Resulta ilustrativo observar el relevante papel de las exposiciones en el arte que tiene como soporte internet. Ver PRADA, Juan Martín. *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Akal, Madrid, 2015.

25 BAUMANT, Zygmunt, *Arte, ¿líquido?* Editorial Sequitur, Madrid, 2007.

26 MISCHAUD, Yves. *El arte en estado gaseoso*. Fondo de Cultura Económica, Méjico, 2007.

PLAN Z *is an exhibition project promoted by the Faculty of Fine Arts of the Miguel Hernández University, Elche, and the City Council of Altea that aims to show the works and projects of artists belonging to international institutions with which we collaborate. In 2016, artists Daniel Laskarin from the University of Victoria, Canada, Simón Lewandowsky from Leeds University, UK, and Carl-Eriq Engvist from Umea University, Sweden took part in the project. In 2017 Emily Hermant, from Emily Carr University of Arts + Design in Vancouver, Canada, Micael Norberg, from Umea University, Sweden, took part and the brook & black arts partnership, which comprises Tiffany Black, from Oxford Brookes University and Leora Brook who lectures at Regent's University, London and Camberwell College of Arts in the UK. For each of them it is the first time they have exhibited in Spain.*

PLAN Z es un proyecto expositivo promovido por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Miguel Hernández de Elche y el Ayuntamiento de Altea que pretende mostrar las obras y proyectos de artistas pertenecientes a instituciones internacionales con las que colaboramos. Durante el año 2016 tomaron parte en el proyecto los artistas Daniel Laskarin, de la Universidad de Victoria, Canadá; Simón Lewandowsky, de la Universidad de Leeds, Reino Unido; y Carl-Eriq Engvist, de la Universidad de Umea, Suecia. En 2017, participaron Emily Hermant, de la *Emily Carr University of Arts + Design*, Vancouver, Canada; Micael Norberg, de la Universidad de Umea, Suecia, la asociación de artistas brook & black, que comprende Tiffany Black, de *Oxford Brookes University* y Leora Brook, que colabora como profesora en la *Regent's University,* Londres, y *Camberwell College of Arts* en el Reino Unido. Para todos los artistas fue la primera vez que exponían en España.

Ajuntament d'Altea
REGIDORIA DE CULTURA

UNIVERSITAS
Miguel Hernández