

LAIA ESTRUCH		
JINGLE		2011
SERENDIPITY		2011
NO A LA GUERRA		2012
65		2012
PERFORMANCE AL TEATRE		2012
DOCUMENT VIU, DOCUMENT		2013
MORT, DOCUMENT DINÀMIC,		
DOCUMENT ESTÀTIC		
/FU:D/		2014-2016
ÀLBUM VICTÒRIA		2015-2020
MOAT	M123BPHBKGW1617EIA40	2016-2017
TOLL GORGA ULL D'AIGUA		2019
SIBINA	SBCSRVC19I25	2019
LIED		2019
CROL	CMPMBSRB19EA30	2019-2020
GANIVET	GFBBTO20I35	2020/2025
CANTAR L'AIGUA		2020
CLOS/SOLC		2020
MIX		2021
SIRENA	SRBPMCB21IA40	2021
FARONDA		2021
OCELLS PERDUTS	OPMACBASR22I30	2021-2022
ZÓCALO		2022
IMPROVISACIONES		2022-2023
RESIDUA	REFMSB22I35	2022
HUTE		2022
CRUZADAS		2022
KITE	K124SHWMZMPMDC2224EI30	2022-2024
TRENA	TMNACBKBTOB2325EIA35	2023/2025
VOZES DE BALEIA		2023
CRIT		2024
LENGUAS DE AGUA		2024-2025
ERA		2024
HELLO EVERYONE AUDIO		2025
HELLO EVERYONE VÍDEO		2025

p. 8	LAIA ESTRUCH 2011-2025 LATITUDES
p. 9	JINGLE
p. 13	SERENDIPITY
p. 14	NO A LA GUERRA
p. 14	65
p. 15	PERFORMANCE AL TEATRE
p. 16	DOCUMENT VIU, DOCUMENT MORT, DOCUMENT DINÀMIC, DOCUMENT ESTÀTIC
p. 17	/FU:D/
p. 18	ÀLBUM VICTÒRIA
p. 27	MOAT
p. 39	TOLL GORGA ULL D'AIGUA
p. 39	SIBINA
p. 46	LIED
p. 46	CROL
p. 55	GANIVET
p. 60	CANTAR L'AIGUA
p. 60	CLOS/SOLC
p. 60	MIX
p. 62	SIRENA
p. 66	FARONDA
p. 66	OCELLS PERDUTS
p. 77	ZÓCALO
p. 77	IMPROVISACIONES
p. 78	RESIDUA
p. 84	HUTE
p. 85	CRUZADAS
p. 85	KITE
p. 94	TRENA
p. 102	VOZES DE BALEIA
p. 102	CRIT
p. 103	LENGUAS DE AGUA
p. 104	ERA
p. 104	HELLO EVERYONE AUDIO
p. 104	HELLO EVERYONE VÍDEO
p. 153	LAIA ESTRUCH: VOZ-CUERPO-ESCULTURA LATITUDES
p. 173	OCUPACIONES DEL TIEMPO Y EL ESPACIO SHARON HAYES
p. 183	UNA VOZ ES DIFÍCIL DE RECORDAR LAIA ESTRUCH EN CONVERSACIÓN CON MARC NAVARRO









La siguiente sección sirve como inventario y catálogo razonado abreviado, alineado con el concepto de la exposición *Laia Estruch. Hello Everyone* a modo de almacén navegable: un repositorio dinámico donde se clasifican y reúnen recursos escultóricos y expresiones vocales. Esta incluye las obras de arte, performances, series iterativas (por ejemplo, *Kite* [Cometa], 2022-2024) y proyectos que agrupan obras y performances individuales (por ejemplo, *Performance al teatro* [Performance en el teatro], 2012).

Las entradas recogidas a continuación, que abarcan el periodo desde 2011 hasta febrero de 2025, se organizan cronológicamente a partir de la primera presentación de cada obra, con información detallada para cada caso. Las presentaciones posteriores —ya sean en exposiciones, festivales o eventos— así como las precedentes —cuando existen versiones iniciales que anteceden a lo que se identifica como la primera presentación—, se abordan de manera más concisa. Estas entradas destacan los elementos conservados de la presentación original y, cuando es pertinente, anotan la introducción de nuevos componentes.

Las descripciones detalladas, una selección de fotografías y las partituras textuales, junto con los colores distintivos de las obras de Estruch, conforman un tejido narrativo que se expande y contrae en una línea de tiempo. Este se complementa con un sistema de matrículas archivísticas codificadas que funcionan como números de serie de un producto. Cada matrícula recoge información del título, la ubicación, el color, la fecha de creación y las características de su primera presentación y/o performance. Por ejemplo, la matrícula de *Ganivet* [Cuchillo, 2020/2025] —GFBTO20I35— se descompone en los siguientes elementos: G (*Ganivet*), FBB (Fundació Joan Brossa, Barcelona), TO (Traffic Orange [Naranja tráfico]), 20 (2020), I (Interior) y 35 (35 minutos).

Los símbolos



 y sus variaciones indican que la obra formó parte de la exposición *Laia Estruch. Hello Everyone* en el Museo Reina Sofía en 2025. Estos signos provienen de un sistema de anotación de los movimientos corporales desarrollado en la década de 1680, diseñado para representar movimientos de los brazos. De manera similar a cómo las matrículas de Estruch codifican información sobre cada obra, estos grafismos, a medio camino entre el gesto y la escritura, también evocan el uso de los brazos por parte de la artista en sus performances. En estas, traza en el aire figuras gráficas como cruces o cortes, ampliando la conexión entre movimiento, forma y significado.

Jingle es una performance concebida conscientemente como un catalizador para la presentación de Laia Estruch en el mundo del arte en Barcelona. El proyecto surge de la premisa de que, en lugar de una tarjeta de invitación impresa tradicional, la forma comunicativa y el contenido informativo para un evento de lanzamiento pueden reorientarse hacia el medio sonoro, combinando voz y melodía; así, el anuncio puede constituir por sí mismo una obra de arte. Con la colaboración del productor musical Xavi Lloses, Estruch desarrolla diferentes versiones de una cancioncilla electrónica muy pegadiza para acompañar el relato de la génesis y el desarrollo del proyecto.

En las tres primeras performances, cada una introducida por una variación de la cancioncilla principal, Estruch actuó sola ante el micrófono en un escenario con forma de cubo blanco, bañado de luces de neón rosa; una escena deliberadamente automitologizante. El proyecto funcionó como una campaña viral de autopromoción, reforzada por el diseño gráfico de Ariadna Serrahima y las contribuciones de otros profesionales del campo de la interpretación vocal y la escenografía. La propuesta culminó con el lanzamiento de un vinilo de 7 pulgadas en el que la voz de Estruch se difunde, al mismo tiempo, como una fuerza de *metamarketing* artístico y un artefacto cultural pop. La cadencia medio hablada y cantada de *Jingle* tiene un efecto irresistible de melodía pegadiza y sus primeras frases perduran en la mente del público días o incluso años.

Performance: solo, amplificada, 3 partes, 20 min aprox. c/u

Audio: *Jingle*, edición en vinilo de 7", 5 partes: «El anuncio» (1 min 54 s), «Jingle» (29 min), «Pista 1» (1 min 18 s), «Pista 2» (1 min 6 s), «Pista 3» (2 min 8 s); instalación sonora, duración variable

Vídeo: 11 min 26 s

Obra gráfica: cartel, 2012, 60 × 42 cm aprox.

Primera presentación: *BCN Producció '11*, Espai Cub, La Capella, Barcelona; 14 abril-29 mayo, 2011 (instalación sonora; performance: 14 y 28 abril, 12 y 26 mayo, 2011)

Producida por: La Capella

Tutor: Joan Morey

Producción de audio: Xavi Lloses

Producción de vídeo: Mireia Sallarès, Eva Vilamala

Diseño gráfico: Ariadna Serrahima

Diseño de vestuario: El Delgado Buil

Otras presentaciones:

Hello Everyone, Demolden Video Project, Santander; 27 abril-31 mayo, 2012 (vídeo; performance: 27 abril, 2012)

Blind Dates in Rita McBride's «Arena», Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA); 20 junio-20 septiembre, 2012 (cartel; performance: 18 julio, 2012)

Recreational Duty, Junefirst Gallery, Berlín; 25 abril-16 mayo, 2014 (performance: 25 abril, 2014)

Les escenes. 25 anys després, La Capella, Barcelona; 27 enero-23 junio, 2019 (instalación sonora: 27 enero-10 febrero y 9 abril-5 mayo, 2019; performance: 25 abril, 2019)



[ORIGINAL]

SHOW 1

Hello everyone my name
is Laia Estruch
and I would like to announce
the lecture
on the history of my project
Based on the audio document
of the performance «The
Announcement»
Where I used a melody to convey
the content of an invitation
to an event
I have started a collaborative
process with a musician
That will culminate in the
creation of an audio identity
document
This presentation is a sung
explanation
Of a process of transformation
Where the song «The
Announcement»
Will take on the form of
a commercial jingle
The idea is to dramatize
the dialogue with the music
producer
To maximize the words and
sounds
That are being generated
throughout this process
This presentation is a sung
explanation
Of a process of transformation
Where the song «The
Announcement»
Will take on the form of a
commercial jingle
The first step was to find the
musical style
That most suited the melody
And to harmonize it accordingly
Then we tried different
instruments and decided that
the best one was the mellotron
This presentation is a sung
explanation
Of a process of transformation
Where the song «The
Announcement»
Will take on the form of
a commercial jingle

SHOW 2

Hello everyone my name
is Laia Estruch
and I would like to announce
the lecture
on the history of my project
We looked for a structure
To convert the narrative
of the process
into musical lectures
At the same time
we were moving on
in the musical and conceptual
elaboration
of the jingle
Abstract noise, Locomía mix
banjo riff and old country
licks
It sticks (it sticks)
We looked at the jingle cell
and selected the catchiest
part of it
Hello everyone my name
is Laia Estruch
from the song «The
Announcement»
and then we found
a banjo riff that suited it
from an American folk
compilation
Abstract noise, Locomía mix
banjo riff and old country
licks
It sticks (it sticks)
At the same time we were
working
on the graphic design
of the vinyl record
that will include the
finished tracks
from the musical process
and the final form of the jingle
Abstract noise, Locomía mix
banjo riff and old country licks
It sticks (it sticks)

SHOW 3

Hello everyone my name
is Laia Estruch
and I would like to announce
the lecture
on the history of my project
Now we've elaborated the final
product
An artistic statement in
the form of a jingle
a catchy tune
like a piece of viral
advertising
that represents me as an artist
I took some classes
to articulate the text and
project my voice
to sing the history of the
project
giving it the form of a musical
lecture
We looked for the best way
to fit the text to the abstract
bases
created with the music producer
I was to sing it, I had to
recite it
I came back to the idea of
introducing the jingle
a catchy tune
like a piece of viral advertising
that represents me as an artist
Instead of using the music as
the base of the performances
I chose to use the structure
of a song to deliver the
narrative
I decided to sing the content
a cappella
and then play the music tracks
that record the process of
transformation of the song
«The Announcement»
into the tune of a jingle
a catchy tune
like a piece of viral advertising
that represents me as an artist
Jingle
a catchy tune
like a piece of viral advertising
that represents me as an artist

SHOW 1

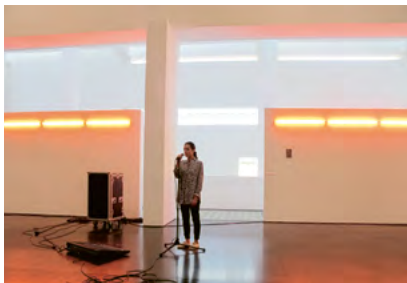
Hola a todo el mundo,
me llamo Laia Estruch
y me gustaría anunciar la
conferencia
sobre la historia de mi proyecto
Basada en el documento sonoro
de la performance «The
Announcement»
En la que usé la melodía para
comunicar el contenido de una
invitación a un evento
He iniciado un proceso
colaborativo con un músico
Que culminará en la creación de un
documento de identidad sonoro
Esta presentación es una
explicación cantada
De un proceso de transformación
en el que la canción «The
Announcement»
Adoptará la forma de un jingle
comercial
La idea es dramatizar el diálogo
con el productor musical
Maximizar las palabras y los
sonidos
Que están siendo generados a
través de este proceso
Esta presentación es una
explicación cantada
De un proceso de transformación
En el que la canción «The
Announcement»
Adoptará la forma de un jingle
comercial
El primer paso fue buscar el
estilo musical
Que mejor encajara con la
melodía
Y armonizarlo en consonancia
Luego probamos distintos
instrumentos y decidimos que
el mejor era el melotrón
Esta presentación es una
explicación cantada
De un proceso de transformación
En el que la canción «The
Announcement»
Adoptará la forma de un jingle
comercial

SHOW 2

Hola a todo el mundo,
 me llamo Laia Estruch
 y me gustaría anunciar la
 conferencia
 sobre la historia de mi
 proyecto
 Buscamos una estructura
 Para convertir la narración
 del proceso
 en conferencias musicales
 Al mismo tiempo
 que avanzábamos
 en la elaboración musical
 y conceptual
 del jingle
 Ruido abstracto, Locomía mix
 lick tradicional, riff de banjo
 Pegadizo, pegadizo
 Miramos la célula jingle
 y seleccionamos la parte más
 pegadiza
 Hola a todo el mundo, me llamo
 Laia Estruch
 de la canción «The
 Announcement»
 y encontramos
 un riff de banjo que encajaba
 de una compilación de folk
 americano
 Ruido abstracto, Locomía mix
 lick tradicional, riff de banjo
 Pegadizo, pegadizo
 Al mismo tiempo trabajamos
 en el diseño gráfico del disco
 vinilo
 que incluirá las pistas finales
 del proceso musical
 y la forma final del jingle
 Ruido abstracto, Locomía mix
 lick tradicional, riff de banjo
 Pegadizo, pegadizo

SHOW 3

Hola a todo el mundo,
 me llamo Laia Estruch
 y me gustaría anunciar la
 conferencia
 sobre la historia de mi proyecto
 Ahora hemos elaborado el
 producto final
 Un alegato artístico en forma
 de jingle
 Una melodía pegadiza como un
 eslogan publicitario viral que
 me representa como artista
 Recibí algunas clases para
 articular el texto y proyectar
 mi voz
 para cantar la historia del
 proyecto
 dándole la forma de una
 conferencia musical
 Buscamos la mejor manera de
 adaptar el texto a las bases
 abstractas
 creadas con el productor musical
 Iba a cantarlo, pero tuve que
 recitarlo
 Recuperé la idea de introducir
 el jingle
 Una melodía pegadiza como un
 eslogan publicitario viral
 que me representa como artista
 En lugar de usar la música como
 la base de las performances
 decidí usar la estructura de
 una canción para contar la
 narración
 Decidí cantar el contenido a
 capella
 y luego tocar las pistas
 musicales que registran el
 proceso de transformación de
 la canción «The Announcement»
 en la melodía de un jingle
 Una melodía pegadiza como un
 eslogan publicitario viral
 que me representa como artista
 Jingle
 Una melodía pegadiza como un
 eslogan publicitario viral que
 me representa como artista



SERENDIPITY

2011

[Serendipia] Performance: solo, amplificada, 3 partes: «Capítulo 1», «Capítulo 2», «Capítulo 3»; 30 min aprox. c/u

Publicación: Ariadna Estalella, Anna Llarch, Marta Vilà (eds.), *Serendipity. Un conte meravellós* [Serendipity. Un cuento maravilloso], Barcelona, Sala d'Art Jove de la Generalitat de Catalunya, 2011

Primera presentació: *Assonàncies, Ressonàncies, Dissonàncies i Estridències*, Projectes de Creació 2011, Sala d'Art Jove de la Generalitat de Catalunya, Barcelona; 2 junio-15 setembre, 2011 (publicació; performance: 2 y 30 junio, 21 julio, 2011)

Producida por: Sala d'Art Jove de la Generalitat de Catalunya

Comisariada por: Ane Agirre, Juan Canela, Julieta Dentone, Alexandra Laudo

Diseño gráfico: Ariadna Serrahima

Otras presentaciones:

Segueix els rastres com si fos miop – 10 anys de Sala d'Art Jove, Arts Santa Mònica, Barcelona; 19 julio-2 octubre, 2016 (performance: 26 julio, 2016)





NO A LA GUERRA

2012

Este recorte de prensa presenta una imagen captada por un fotógrafo de la Agencia EFE publicada en la edición barcelonesa del periódico *La Razón* el 31 de marzo de 2003. La fotografía muestra un instante de una manifestación multitudinaria en Barcelona en la que Estruch participó cuando estudiaba Bellas Artes. El acontecimiento se produjo en el contexto de la preparación de la invasión de Irak a manos de una coalición liderada por Estados Unidos, que comenzó más tarde ese mismo mes, y que contó con el apoyo del Gobierno español. Años más tarde, la artista comprendió que este documento, testimonio de un momento espontáneo de solidaridad y protesta, evoca imágenes de nuestra memoria colectiva de los movimientos históricos de justicia social de las décadas de 1960 y 1970, además de aparecer como un homenaje involuntario a las mujeres pioneras del arte de la performance del mismo periodo.

Obra gráfica:  *No a la Guerra*, recorte de prensa en marco de madera y acrílico, 19,5 × 30 × 4 cm

Presentación: *Paraula i veu*, Franco de Toledo Art Projects, Barcelona; 24 mayo-20 julio, 2012

Comisariada por: Laia Estruch, Joan Morey



65

2012

Performance: solo, sin voz, 20 min

Vestuario: mono de cuero

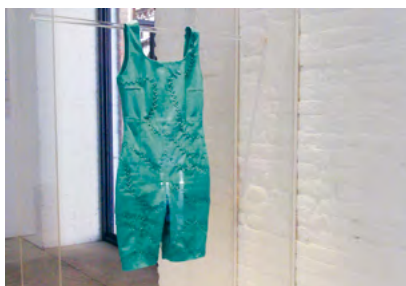
Presentación: *Això no és una exposició, tampoc*, Fabra i Coats: Centre d'Art Contemporani, Barcelona;

28 septiembre, 2012-27 enero, 2013
(performance: 15 noviembre, 2012)

Producida por: Fabra i Coats: Centre d'Art Contemporani

Comisariada por: David G. Torres

Diseño de vestuario: Jordi Espino



[Performance en el teatro] El proyecto *Performance al teatre* culminó con la improvisación vocal *Performance al teatre*. En *lloc d'actuar fabulo*, en un acto de cuarenta y cinco minutos, en el teatro La Villarroel de Barcelona, el 10 de diciembre de 2012. La performance parte de una conversación de cuatro horas grabada en vídeo entre Estruch y su padre, que ella transcribe y transforma en un monólogo compuesto íntegramente de vocalizaciones no verbales y sonidos. El proyecto, un ejercicio casi terapéutico, es un intento de destilar el habla, la entonación y el comportamiento del padre —articulando las emociones y los temas de un diálogo que solo podemos captar parcialmente— en su propio glosario de expresiones. A través de exclamaciones ásperas y murmullos sibilantes, jadeos bruscos y explosivos balbucientes, Estruch reformula la conversación, precisamente porque no tiene las palabras para transmitirla.

Performance: *Performance al teatre*. En *lloc d'actuar fabulo* [Performance en el teatro. En lugar de actuar fabulo], solo, amplificada, 45 min; *Entendre'm no m'entendràs perquè no m'entenc ni jo* [Entenderme no me entenderás porque no me entiendo ni yo], *Puc viure dues o tres vides paral·leles perfectament* [Puedo vivir dos o tres vidas paralelas perfectamente], *Segueixo sense tatuatges* [Sigo sin tatuajes], 3 preludios de lectura, solo, amplificada, c/u con su correspondiente obra gráfica, 30 min aprox. c/u

Audio: *Performance al teatre*, disco compacto, edición en vinilo 7", 6 partes: 1 grabación de la performance (48 min 11 s), 5 ensayos en estudio (1 min aprox. c/u)

Vídeo: *Performance al teatre*, 50 min aprox.

Obra gráfica: —*Entendre'm no m'entendràs perquè no m'entenc ni*

jo, *Puc viure dues o tres vides paral·leles perfectament*, *En lloc d'actuar fabulo*, *Segueixo sense tatuatges*, 4 obras, lenguaje, vinilo, dimensiones variables; programa, 21 × 29,7 cm aprox.

Presentaciones precedentes:

Pas de Deux, The Private Space Gallery, Barcelona; 2-17 febrero, 2012 (obra gráfica; performance *Entendre'm no m'entendràs perquè no m'entenc ni jo*: 2 febrero, 2012)

Secció irregular, Graner, Barcelona (performance *Puc viure dues o tres vides paral·leles perfectament*: 1 abril, 2012)

Paraula i veu, Franco de Toledo Art Projects, Barcelona; 24 mayo-20 julio, 2012 (obra gráfica; performance *Segueixo sense tatuatges*: 24 mayo, 2012)

Primera presentación: *BCN Producció '12*, La Villarroel, Barcelona (programa; performance *Performance al teatre*. En *lloc d'actuar fabulo*: 10 diciembre, 2012)

Producida por: La Capella

Tutor: Joan Morey

Producción de audio: Carlos Gómez

Producción de vídeo: Biel Mauri

Diseño gráfico: Ariadna Serrahima

Otras presentaciones:

Demolden Video Project, Arte Santander, Santander, 30 julio-3 agosto, 2013 (programa, audio y vídeo)





DOCUMENT VIU, DOCUMENT MORT, DOCUMENT DINÀMIC, DOCUMENT ESTÀTIC

2013

[Documento vivo, documento muerto, documento dinámico, documento estático] Performance: solo, no amplificada, sin voz, 30 min aprox.

Vídeo: 1 min 42 s

Presentación: Experimentem amb l'ART,
Barcelona; 14 mayo, 2013

Producida por: Laia Estruch

Producción de vídeo: Victor Mata





/fu:d/

2014-2016

/fu:d/ («comida» en el alfabeto fonético) abarca una serie de obras vocales —que incluye performances en directo y pistas de un casete— y un libretto no secuencial de casi 200 hojas de palabras, aparentemente pintadas con rápidos brochazos. Los fragmentos en inglés de estas páginas proceden de *Mrs. Beeton's Book of Household Management* [El libro de la señora Beeton sobre la administración del hogar, 1861], un influyente libro de cocina y manual doméstico para mujeres británicas burguesas de la época victoriana. Las frases en español se basan en recetas transmitidas de boca en boca y frases onomatopéyicas que Estruch recabó en Andalucía. Divirtiéndose con la etiqueta, la pronunciación y la noción de las recetas como protocolos escritos, la artista lee estas hojas como una pregonera inconformista y experimental, ofreciendo anuncios e interpretaciones vocales animadas de sus propios documentos de conocimientos culinarios heredados.

Performance: solo, amplificada, con obra gráfica, 45 min aprox.

Audio: */fu:d/ A Selection of Vocal Essays 2014–15* [Una selección de ensayos vocales 2014-2015], 2016, edición en cinta de casete, 2 partes: «A» (39 min 9 s), «B» (45 min 26 s); ensayos vocales, duración variable; instalación sonora, bucle, 300 min aprox.; */fu:d/ El Cachanilla*, 2015, 55 min 8 s

Video: */fu:d/ Reading Studies* [Estudios de lectura], 15 min aprox.

Obra gráfica:  */fu:d/*, tinta sobre papel, hasta 198 piezas, 59,5 × 42 cm c/u; *Bizcocho Cuadrado Herradura Suspiro*, vinilo, dimensiones variables

Primera presentación: *CoMbO #4*.

Breakfast in Bed, CoMbO, Córdoba (España), 6 junio-4 julio, 2014 (ensayos vocales; vídeo */fu:d/ Reading Studies*; obra gráfica */fu:d/* y *Bizcocho Cuadrado Herradura Suspiro*; performance: 6 junio, 2014)

Producida por: Laia Estruch, Asociación La Fragua, CoMbO

Comisariada por: Jesús Alcaide, Anders Grønliem, Gaby Mangeri, Javi Orcaray

Producción de audio: Pablo Miranda

Producción de vídeo: Laia Estruch

Otras presentaciones:

Sala Gratz, Barcelona (performance: 23 julio, 2014)

Intervalo. Acciones sonoras, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona; 7 noviembre, 2014-15 febrero, 2015 (instalación sonora; performance: 10 diciembre, 2014)

A Selfless Self in The Nightless Night; Disembodied Voices & Imaginary Friends, Bar Project en Espacio Práctico, Barcelona (performance: 25 noviembre, 2014)

Primer Cicle de Poesia Fonètica i Sonora, 44Perills Art Sonor, Barcelona (performance: 26 noviembre, 2014)

SIS Galeria, Sabadell; 10 abril-30 mayo, 2015 (instalación sonora; vídeo; obra gráfica */fu:d/*; performance: 10 abril, 2015)

Disfonías, Centro Párraga, Murcia; 29 abril-17 junio, 2016 (obra gráfica */fu:d/* y performance: 29 abril, 2016)

El imitador de voces, Teatro Pradillo,
Madrid; 18-26 noviembre, 2016
(performance: 19 noviembre, 2016)
Prix Bob Calle du livre d'artiste 2017,
Chapelle des Petits-Augustins des
Beaux-Arts, París; 16 octubre, 2017
(audio /fu:d/ *A Selection of Vocal
Essays 2014–15*)
Trapos sucios, El Cachanilla Restaurante,
Ciudad de México; 8-10 febrero,
2018 (audio /fu:d/ *El Cachanilla*; obra
gráfica /fu:d/)
La Fragua. Artist Residency. Belalcázar,
Córdoba 2010-2016, Centro de Arte
Rafael Botí, Córdoba (España);
3 noviembre, 2023-14 enero, 2024
(obra gráfica /fu:d/)



ÀLBUM VICTÒRIA

2015-2020

[Àlbum Victoria] La obra nace con el descubrimiento, en un mercadillo de Barcelona, de un álbum de pequeñas obras en papel de corte surrealista del pintor Jordi Samsó (Barcelona, 1929-2008). Este hallazgo fortuito se convirtió en el catalizador de una serie de performances en solitario en las que Estruch interpretó los dibujos de Samsó y tradujo su lenguaje gráfico en piezas de palabra hablada y letras de canciones: «*Una cara de cabra, un cos de cargol [...] Avui cremo avui bullo avui aixeco pols*» [Una cara de cabra, un cuerpo de caracol [...]] Hoy quemó hoy hiervo hoy levanto polvo], por ejemplo. Estas letras también cobraron vida en una serie de enérgicos conciertos, en los que Estruch, como vocalista invitada, «gritaba los dibujos» junto a diferentes bandas, conocidas por su sonido crudo e intenso. Entre las colaboraciones más destacadas figuran un concierto en Ciudad de México con la banda Joliette en 2020 y otro con el grupo gallego Samesugas, en Santiago de Compostela al año siguiente.

Performance: solo, amplificada, con partitura, 60 min aprox.; colaborativa, amplificada, con partitura, duración variable
 Audio: performance colaborativa en La Isla, 2018 (51 min 53 s); performance colaborativa con Joliette, 2020 (47 min 37 s)

Vídeo: performance colaborativa en La Isla, 2018 (51 min 44 s)

Obra gráfica: —⊕ Jordi Samsó, Sin título, sin fecha, folio de dibujos, lápiz y tinta sobre papel, dimensiones variables; *Àlbum Victòria Partitura* [Partitura Àlbum Victoria], 2015, póster/partitura, 59,4 × 84,1 cm; *Castell Tetris* [Castillo Tetris], cartel, 2016, 21 × 29,7 cm; *Àlbum Victòria Partitura Mèxic* [Partitura Àlbum Victoria México], 2020, partitura, 59,4 × 84,1 cm

Presentación precedente: Poesia i +, Fundació Palau, Caldes d'Estrac; 3-11 julio, 2015 (performance: 3 julio, 2015)

Primera presentación: *No Song to Sing*, ADN Platform, Sant Cugat del Vallès, 21 noviembre, 2015-1 abril, 2016 (performance: 21 noviembre, 2015)

Producida por: ADN Platform

Comisariada por: David Armengol, Martí Manen

Otras presentaciones:

Tercero A, Barcelona (obra gráfica *Castell Tetris*; performance: 12 marzo, 2016)

La Isla, Barcelona (performance colaborativa con Xavi Lloses, Nico Roig y Oriol Roca: 18 abril, 2016)

Barcelona Poesia, Fundació Joan Miró, Barcelona (performance: 5 mayo, 2016)

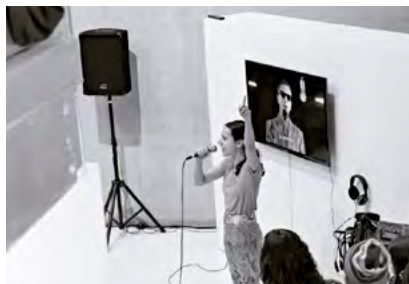
Veure la veu, Festival Perifèric, Ermita de Sant Baldiri, Cadaqués (performance: 1 julio, 2016)

Reunió 1, santcorneliarts(2), Capella de Sant Corneli, Cardedeu; 6 julio-19 agosto, 2018 (performance: 6 julio, 2018)

La cuestión es ir tirando, Centro Cultural de España en México, Ciudad de México; 7 febrero-24 mayo, 2020, (performance colaborativa con Joliette: 7 febrero, 2020)

Plataforma. Festival de Artes

Performativas 2021, Parque de San Domingos de Bonaval, Santiago de Compostela; 26 mayo-5 junio, 2021 (performance colaborativa con Samesugas: 4 junio, 2021)





[ORIGINAL]

Peses molt per volar, per això
voles arran de terra, peses
molt per volar, per això voles
arran de terra, t'he enlairat
tan amunt com he pogut, ara no
caiguis i m'aixafis, eh. Ets com
un peix, ets com una nau, ets
com un escuradents gegant, fas
dos com jo, fas dos com jo. Pe-
ses molt per volar, per això vo-
les arran de terra.

La roba també mor, la roba tam-
bé mor li diu una dona a l'al-
tra, la roba també mor, li diu
una dona a l'altra, aixeca els
braços endavant paral·lels a
terra i deixa caure les mans
mortes cap a baix. La roba
també mor, la roba també mor.
L'altra dona para la mà. Ja ho
sé, dona'm el que em deus. Ni
parlar-ne, la dona dels braços
aixecats paral·lels a terra,
marxa corrents flexionant les
cames i l'esquena, les mans li
pengen mortes cap a baix, i les
va sacsejant al córrer, les va
sacsejant al córrer.

Jo tinc el cap d'ocell, tu tens
l'ull d'ocell. Jo tinc el cap
d'ocell, tu tens l'ull d'ocell.
Jo tinc el cap d'ocell, tu tens
l'ull d'ocell.

El camí de la casa del bosc pas-
sa pel mig d'una taca negra, li
surt una mà i dues finestres.
El camí de la casa del bosc li
està prenent tot a la casa del
bosc.

Duc la meva signatura sobre meu,
duc la meva signatura sobre
meu. Un cuc em mira directament
als ulls. Les plantes són més
altes que jo. Duc la meva sig-
natura sobre meu, duc la meva
signatura sobre meu.

El meu cap és un laberint, el meu
cap és una península. El meu
cap és un laberint, el meu cap
és una península.

La donzella del palau la seva
cara és un plat. Entre les cor-
tines de vellut i les esca-
les de pedra, allarga el coll,
allarga el coll.

He hagut de parlar amb el semàfor
cara a cara, ell ha fet servir
les mans per aturar-me.

Dues cares, dues carotes, dues
cares, dues carotes, dues ca-
res, dues carotes, dues cares,
dues carotes.

Llenguts, llenguts, sóc la reina
del mambo. Llenguts, llenguts,
sóc la reina del mambo. Llen-
guts, llenguts, sóc la reina
del mambo.

Sóc el dimoni català, sota la
panxa duc escrit, dimoni ca-
talà. Sóc el dimoni català,
sota la panxa duc escrit, di-
moni català. Sóc el dimoni ca-
talà, sota la panxa duc escrit,
dimoni català. Algú fa punte-
ria, porto la senyera clavada
al cap, algú fa punteria, porto
la senyera clavada al cap. Sóc
el dimoni català, sota la panxa
duc escrit, dimoni català.

Vista aèria, vista aèria, tres
trossos de terra, un animal amb
dues potes. Vista aèria, vis-
ta aèria una altra cara, vista
aèria, vista aèria, l'animal
està desproporcionat.

Torno a tenir bec, torno a tenir
cap d'ocell, torno a tenir bec,
torno a tenir cap d'ocell, tor-
no a tenir bec, torno a tenir
cap d'ocell, torno a tenir bec,
torno a tenir cap d'ocell, tor-
no a tenir bec, torno a tenir
cap d'ocell.

Un ninot mous un ninot, un ninot
mous un ninot mous un ninot, un
ninot mous un ninot, un ninot
mous un ninot.

Modegó ulls oberts escampats per
tot arreu modegó ulls oberts
escampats per tot arreu una
espasa algú fa el pont amb el

El lleó i el nadó, el lleó i el nadó, el lleó i el nadó, el lleó i el nadó, el lleó i el nadó, el lleó i el nadó, el lleó i el nadó, el lleó i el nadó, el lleó i el nadó, el lleó i el nadó.

És un braç amb males herbes és un braç amb males herbes.

Dues dones despullades pel carrer. Una dona persegueix a l'altra, aixecant els braços i un puny. Una línia recta d'arbres al fons, una antena de cotxe travessa el camí d'arbres. Una cara mig d'home mig d'ocell, vola entre les dues dones despullades pel carrer, com una nau, com una nau.

Hi ha una finestra i dos punys, un puny és de la finestra, l'altre puny és de la cara tova que es desfà, una cara xata, una cara tova que es desfà. A la finestra hi ha una altra cara, és una carota. Hi ha un pal que aguanta la carota i un puny aguanta la cara que es desfà.

Ja no hi queda res a la ciutat, ja no hi queda res, ja no hi queda res a la ciutat, ja no hi queda res, ja no hi queda res a la ciutat, ja no hi queda res.

Un canelobre amb dos ulls oberts la cera li ha regalimat fins al peu, hi ha un gerro que balla amb flors i una fulla, també hi ha una gallina, com si fós una guardiola de fang al revés.

Un espanta-sogres en forma de cuc. Un espanta-sogres en forma de cuc. Un espanta-sogres en forma de cuc.

El sol em porta al cel, el sol em porta al cel, el sol em porta al cel.

He deixat enrere la nit, m'acomio, dic adéu a la nit, deixo enrere la nit, m'acomio li giro l'esquena a la nit, li dic

adéu a la nit, m'acomio, pre-
fereixo estar sola. Un fanal
il·lumina el caos de la nit,
deixo enrere el caos de la nit.
Un home baixa unes escales me-
càniques molt petites. Li dic
adéu a la nit, m'acomio, li
dic adéu a la nit.

Pistes d'esquí, fletxes que
baixen, pistes d'esquí, fletxes
que baixen. Jo passo, m'estiro
al cim de la muntanya. Pistes
d'esquí, fletxes que baixen.

Un mural espigues d'or, un cos.
Un mural espigues d'or, un cos.
Un mural espigues d'or, un cos.
Un mural espigues d'or.

He anat a la muntanya, hola a totis, ja he arribat amb el meu barret petit. Que bé s'hi està a la muntanya. Els meus ulls s'obren de bat a bat, un cap de cuc volant com sempre. Jo t'abraço i de l'ull et surt un xiprer.

La plaça, la plaça, la plaça, la plaça, la
plaça, la plaça, una planta, un
fanal, una planta, un fanal, la
plaça, la plaça, la plaça, la
plaça, una planta, un fanal, una
planta, un fanal, una planta,
la plaça, la plaça, la plaça,
la plaça, la plaça, la plaça, la
plaça, la plaça. Un carrer tra-
vessa la plaça, la plaça,
la plaça, un carrer travessa la
plaça, la plaça, la plaça, la
plaça. Tinc els peus creuats a
la plaça, la plaça, la plaça,
una planta, un fanal, la plaça.
Un carrer travessa la plaça,
la plaça, la plaça, tinc els
peus a la plaça, tinc les cames
creuades a la plaça, la plaça,
la plaça, la plaça. Un fanal,
una planta, la plaça, la plaça,
la plaça, la plaça, la plaça,
la plaça, la plaça, la plaça.

Caçapapallones, caçapapallones,
dues nenes i un fil, gronxa't
del fil, gronxa't del fil, caça-
pallones, caçapapallones, dues

nenes i un fil, gronxa't del
fil. Anem a fer volar l'estel.
Caçapapallones, caçapapallones,
dues nenes i un fil, gronxa't
del fil, gronxa't del fil.

Una caixa d'eines, una presó, una
caixa d'eines, una presó. Una
casa petita, barrots, barrots,
barrots. Dos pins allargats,
ombres, ombres, ombres. Una
caixa d'eines una presó, una
caixa d'eines, una presó. Una
casa petita, barrots, barrots,
barrots. Dos pins allargats,
ombres, ombres, ombres.

Un plànol i al mig el meu cap,
un plànol i al mig el meu cap,
un plànol i al mig el meu cap,
un plànol i al mig el meu cap.
Un tros de forca molt petita ha
perdut el pal. Un plànol i al
mig el meu cap, Un plànol i al
mig el meu cap.

Ara T pot rata pot rata pot. Ara
T pot rata pot rata pot. Ara T
pot rata pot rata pot, un àn-
gel estén les ales, el segueix
un home a quatre grapes, un àn-
gel estén les ales, el segueix
un home a quatre grapes. Ara
T pot, rata pot, rata pot. Ara
T pot rata pot, rata pot. Una
cara de cabra, un cos de car-
gol, una cara de cabra, un cos
de cargol. Potes de cabra pel
cos de cargol, cara de cabra,
cos de cargol, potes de cabra
pel cos de cargol. Ara T pot,
rata pot, ara pot, rata pot,
rata pot

Castell tetris, cames tetris,
porró tetris, carrer tetris,
paper tetris, caixes tetris,
castell tetris, cames tetris,
porró tetris, carrer tetris,
paper tetris, caixes tetris.

Una mà entra dins del dibuix amb
un gelat, amb un sis i un qua-
tre aquí tens qui et retrata,
Una mà entra dins del dibuix
amb un gelat, amb un sis i un
quatre, aquí tens qui et retrata.

Sóc al terrat on tens el cap? et
veig el cos. Sóc al terrat on
tens el cap? et veig el cos.
Sóc al terrat on tens el cap?
et veig el cos. Sóc al terrat
on tens el cap? et veig el cos.

Tinc el cap quadrat, el pit qua-
drat, el cos quadrat, els peus
quadrats, tinc el cap quadrat,
el pit quadrat, el cos quadrat,
els peus quadrats.

Sóc un cavall ajagut que ensenya
les dents i mira cap amunt.
Sóc un cavall ajagut que
ensenya les dents i mira cap
amunt. Sóc un cavall ajagut,
que ensenya les dents i mira
cap amunt.

Avui cremo avui bullo avui aixe-
co pols, avui cremo avui bullo
avui aixeco pols, avui cremo
avui bullo avui, aixeco pols,
avui cremo avui bullo avui
aixeco pols.

Cinquanta-tres més sis-cents
igual a trenta-un mil vuit-
cents. Jo em penso que sóc i
no sóc res, però sóc quan sóc
i puc ser allò que sóc, que
sempre em penso que no sóc.

Pesas mucho para volar, por eso vuelas a ras del suelo, pesas mucho para volar, por eso vuelas a ras del suelo, te he alzado tan arriba como he podido, ahora no caigas y me aplastes, eh. Eres como un pez, eres como una nave, eres como un palillo gigante, haces dos como yo, haces dos como yo. Pesas mucho para volar, por eso vuelas a ras del suelo.

La ropa también muere, la ropa también muere, le dice una mujer a la otra, la ropa también muere, le dice una mujer a la otra, levanta los brazos hacia adelante paralelos al suelo y deja caer las manos muertas hacia abajo. La ropa también muere, la ropa también muere. La otra mujer alarga la mano. Ya lo sé, dame lo que me debes. Ni hablar, la mujer de los brazos levantados paralelos al suelo, sale corriendo flexionando las piernas y la espalda las manos le cuelgan muertas hacia abajo, y las va sacudiendo al correr, las va sacudiendo al correr.

Yo tengo la cabeza de pájaro, tú tienes el ojo de pájaro. Yo tengo la cabeza de pájaro, tú tienes el ojo de pájaro. Yo tengo la cabeza de pájaro, tú tienes el ojo de pájaro.

El camino de la casa del bosque pasa por en medio de una mancha negra, le sale una mano y dos ventanas. El camino de la casa del bosque le está tomando todo a la casa del bosque.

Llevo mi firma sobre mí, llevo mi firma sobre mí. Un gusano me mira directamente a los ojos. Las plantas son más altas que yo. Llevo mi firma sobre mí, llevo mi firma sobre mí.

Mi cabeza es un laberinto mi cabeza es una península. Mi cabeza es un laberinto mi cabeza es una península.

La doncella del palacio su cara es un plato. Entre las cortinas de terciopelo y las escaleras de piedra alarga el cuello, alarga el cuello.

He tenido que hablar cara a cara con el semáforo, él ha usado las manos para detenerme.

Dos caras, dos caretas, dos caras, dos caretas, dos caras, dos caretas, dos caras, dos caretas.

Lengudos, lengudos, soy la reina del mambo. Lengudos, lengudos, soy la reina del mambo.

Lengudos, lengudos, soy la reina del mambo.

Soy el demonio catalán bajo el vientre llevo escrito, demonio catalán. Soy el demonio catalán bajo el vientre llevo escrito, demonio catalán. Soy el demonio catalán bajo el vientre llevo escrito, demonio catalán.

Alguien hace puntería, llevo la senyera clavada en la cabeza, alguien hace puntería, llevo la senyera clavada en la cabeza. Soy el demonio catalán, bajo el vientre llevo escrito, demonio catalán.

Vista aérea, vista aérea, tres trozos de tierra, un animal con dos patas. Vista aérea, vista aérea otra cara, vista aérea, vista aérea, el animal está desproporcionado.

Vuelvo a tener pico, vuelvo a tener cabeza de pájaro, vuelvo a tener pico, vuelvo a tener cabeza de pájaro, vuelvo a tener pico, vuelvo a tener cabeza de pájaro, vuelvo a tener pico, vuelvo a tener cabeza de pájaro.

Un muñeco mueves un muñeco, un muñeco mueves un muñeco mueves un muñeco, un muñeco mueves un muñeco, un muñeco mueves un muñeco.

Modegón ojos abiertos esparcidos
 por todas partes modegón ojos
 abiertos esparcidos por todas
 partes una espada alguien hace el
 puente con su cuerpo modegón un
 rincón y un hombre pequeño piensa
 modegón modegón modegón modegón
 El león y el bebé, león y el
 bebé, león y el bebé, león y el
 bebé, león y el bebé, león y el
 bebé, león y el bebé, león y el
 bebé, león y el bebé.
 Es un brazo con malas hierbas es
 un brazo con malas hierbas.
 Dos mujeres desnudas por la
 calle. Una mujer persigue a la
 otra, levantando los brazos y un
 puño. Una línea recta de árboles
 al fondo, una antena de coche
 atraviesa el camino de árboles.
 Una cara mitad hombre mitad
 pájaro, vuela entre las dos
 mujeres desnudas por la calle,
 como una nave, como una nave.
 Hay una ventana y dos puños, un
 puño es de la ventana, el otro
 puño es de la cara blanda que
 se deshace, una cara chata, una
 cara blanda que se deshace.
 En la ventana hay otra cara,
 es una carota. Hay un palo que
 aguanta la carota y un puño
 aguanta la cara que se deshace.
 Ya no queda nada en la ciudad, ya
 no queda nada, ya no queda nada
 en la ciudad, ya no queda nada,
 ya no queda nada en la ciudad,
 ya no queda nada.
 Un candelabro con dos ojos
 abiertos la cera le ha
 chorreado hasta el pie, hay
 un jarrón que baila con flores
 y una hoja, también hay una
 gallina, como si fuera una
 hucha de barro al revés.
 Un matasuegras en forma de
 gusano. Un matasuegras en forma
 de gusano. Un matasuegras en
 forma de gusano.
 El sol me lleva al cielo, el sol
 me lleva al cielo, el sol me
 lleva al cielo.

He dejado atrás la noche, me
 despido, digo adiós a la noche,
 dejo atrás la noche, me despido
 le doy la espalda a la noche,
 le digo adiós a la noche, me
 despido, prefiero estar sola.
 Una farola ilumina el caos de
 la noche, dejo atrás el caos
 de la noche. Un hombre baja
 unas escaleras mecánicas muy
 pequeñas. Le digo adiós, me
 despido, le digo adiós a la
 noche.

Pistas de esquí, flechas que
 bajan, pistas de esquí, flechas
 que bajan. Yo paso, me tumbo en
 la cima de la montaña. Pistas
 de esquí, flechas que bajan.

Un mural espigas de oro, un
 cuerpo. Un mural espigas
 de oro, un cuerpo. Un mural
 espigas de oro, un cuerpo. Un
 mural espigas de oro.

He ido a la montaña, hola a
 todes, ya he llegado con mi
 sombrero pequeño. Qué bien se
 está en la montaña. Mis ojos se
 abren de par a par, una cabeza
 de gusano volando como siempre.
 Yo te abrazo y del ojo te sale
 un ciprés.

La plaza, la plaza, la plaza, la
 plaza, la plaza, una planta,
 una farola, una planta, una
 farola, la plaza, la plaza, la
 plaza, la plaza, una planta,
 una farola, una planta, una
 farola, una planta, la plaza,
 la plaza, la plaza, la plaza,
 la plaza, la plaza, la plaza,
 la plaza. Una calle atraviesa
 la plaza, la plaza, la plaza,
 una calle atraviesa la plaza,
 la plaza, la plaza, la plaza.
 Tengo los pies cruzados en la
 plaza, la plaza, la plaza, una
 planta, una farola, la plaza.
 Una calle atraviesa la plaza, la
 plaza, la plaza, tengo los pies
 en la plaza, tengo las piernas
 cruzadas en la plaza, la plaza,
 la plaza, la plaza. Una farola,

una planta, la plaza, la plaza,
la plaza, la plaza, la plaza, la
plaza, la plaza, la plaza.

Cazamariposas, cazamariposas,
dos niñas y un hilo, colúmpiate
del hilo, colúmpiate del hilo,
caza cazamariposas, dos niñas
y un hilo, colúmpiate del
hilo. Vamos a volar la cometa.
Cazamariposas, cazamariposas,
dos niñas y un hilo, colúmpiate
del hilo, colúmpiate del hilo.

Una caja de herramientas,
una prisión, una caja de
herramientas, una prisión.
Una casa pequeña, barrotes,
barrotes, barrotes. Dos
pinos alargados, sombras,
sombras, sombras. Una caja
de herramientas, una prisión,
una caja de herramientas, una
prisión. Una casa pequeña,
barrotes, barrotes, barrotes.
Dos pinos alargados, sombras,
sombras, sombras.

Un plano y en medio mi cabeza, un
plano y en medio mi cabeza, un
plano y en medio mi cabeza, un
plano y en medio mi cabeza. Un
trozo de horca muy pequeña ha
perdido el palo. Un plano y en
medio mi cabeza, Un plano y en
medio mi cabeza.

Ahora T puede, rata puede, rata
puede. Ahora T puede, rata pue-
de, rata puede. Ahora T puede,
rata puede, rata puede, un ángel
extiende las alas, lo sigue un
hombre a cuatro patas, un án-
gel extiende las alas, lo sigue
un hombre a cuatro patas. Ahora
T puede, rata puede, rata pue-
de. Ahora T puede, rata puede,
rata puede. Una cara de cabra,
un cuerpo de caracol, una cara
de cabra, un cuerpo de caracol.
Patatas de cabra para el cuerpo de
caracol, cara de cabra, cuerpo
de caracol, patas de cabra para
el cuerpo de caracol. Ahora T
puede, rata puede, ahora T pue-
de, rata puede, rata puede.

Castillo tetris, piernas tetris,
porrón tetris, calle tetris,
papel tetris, cajas tetris,
castillo tetris, piernas tetris,
porrón tetris, calle tetris,
papel tetris, cajas tetris.

Una mano entra dentro del dibujo
con un helado, con un seis y
un cuatro aquí tienes quien te
retrata. Una mano entra dentro
del dibujo con un helado,
con un seis y un cuatro, aquí
tienes quien te retrata.

Estoy en la azotea ¿dónde tienes
la cabeza? te veo el cuerpo.
Estoy en la azotea ¿dónde
tienes la cabeza? te veo el
cuerpo. Estoy en la azotea
¿dónde tienes la cabeza? te veo
el cuerpo. Estoy en la azotea
¿dónde tienes la cabeza? te veo
el cuerpo.

Tengo la cabeza cuadrada, el
pecho cuadrado, el cuerpo
cuadrado, los pies cuadrados,
tengo la cabeza cuadrada, el
pecho cuadrado, el cuerpo
cuadrado, los pies cuadrados.

Soy un caballo acostado que
enseña los dientes y mira hacia
arriba. Soy un caballo acostado
que enseña los dientes y mira
hacia arriba, Soy un caballo
acostado, que enseña los
dientes y mira hacia arriba.

Hoy quemo hoy hiervo hoy levanto
polvo, hoy quemo hoy hiervo hoy
levanto polvo, hoy quemo hoy
hiervo hoy, levanto polvo, hoy
quemo hoy hiervo hoy levanto
polvo.

Cincuenta y tres más seiscientos
igual a treinta y un mil
ochocientos. Yo pienso que soy
y no soy nada, pero soy cuando
soy y puedo ser lo que soy, que
siempre pienso que no soy.



[Foso] *Moat-1* marcó el inicio del compromiso de Estruch con la escultura —concebida como eso que la artista denomina una escena, una plataforma o un escenario, además de una partitura, un instrumento o un archivo—, y le permite explorar el movimiento corporal y la expresión vocal elevados por encima del suelo, la plataforma tradicional de la danza y el teatro. Compuesto de una estructura metálica modular fabricada industrialmente, *Moat-1* es también el primero de varios proyectos vinculados con los parques infantiles —en particular con las formas elementales de las estructuras de juego, como las barras, los arcos y las cúpulas— que el urbanista Aldo van Eyck usó por primera vez en los terrenos baldíos de Ámsterdam después de la Segunda Guerra Mundial. Como obra de arte minimalista y geométrica, y simultáneamente un juego de barras o aparato para ejercitar la agilidad, *Moat-1* se activa a través de las posturas y las formas esculturales del propio cuerpo de la artista, que influyen, a su vez, en la compresión y la expansión de su voz, produciendo efectos y sonoridades inesperados.

En el marco de un proyecto de residencia en el Instituto Juan Manuel Zafra de Barcelona, Estruch trabajó, durante un trimestre escolar, con estudiantes de cuarto de ESO para desarrollar *Moat-2 / Playground Scene*. Este esfuerzo colaborativo dio como resultado dos elementos interconectados: una performance que combina la expresión vocal y el movimiento físico, y una escultura que consiste en una barra elevada que se adorna con tres formas fluidas en S.

Por su parte, *Moat-3* hizo evolucionar la noción que Estruch tenía de la escultura, como escena-partitura receptiva y elevada, a través

del uso de formas llenas de aire que encontramos generalmente en las estructuras de juego hinchables, las carreras de obstáculos o los expositores promocionales. Este desarrollo no solo abordaba algunas preocupaciones prácticas relativas al almacenamiento de esculturas a gran escala, sino que también acercaba la obra de arte y la performance «espectáculo» hacia una instalación efímera, portátil y reutilizable que recuerda a un circo *pop-up*. Con sus esferas y arcos neumáticos, *Moat-3* adapta las formas rígidas del parque infantil urbano a un cuerpo blando y maleable que incluso parece respirar y murmurar. La interacción táctil y vocal de Estruch con este cuerpo pone de relieve sus cualidades anatómicas y sus atributos flotantes, puesto que la presencia de la artista en su superficie hace ceder y flexionar sus masas.

Moat-1 [Foso-1, 2016]

Escultura:  acero pintado,

180 × 250 × 350 cm en total (banco:

145 × 45 × 45 cm; arco/puente grande:

150 × 40 × 125 cm; arco/puente

pequeño: 150 × 40 × 51 cm;

escalera: 100 × 41 cm;

4 anillos: 180 cm de diámetro c/u)

Performance: solo, amplificada o no amplificada, con escultura, 35 min aprox.

Audio: *Moat-1*, banda sonora, 7 partes:

«Episodio 1» (4 min 7 s),

«Episodio 2» (4 min 10 s),

«Episodio 3» (3 min 49 s),

«Episodio 4» (4 min 58 s),

«Episodio 5» (4 min 31 s),

«Episodio 6» (5 min 22 s),

«Episodio 7» (4 min 32 s)

Vídeo: *Assajos Hangar, novembre 2016*

[Ensayos Hangar, noviembre 2016],

3 partes: 6 min 45 s, 5 min 25 s, 5 min

43 s; *Assajos Hangar, juny-juliol 2016*

[Ensayos Hangar, junio-julio 2016],

6 partes: 8 min 33 s, 12 min 57 s,

4 min 59 s, 2 min 13 s, 9 min 43 s,

6 min 30 s; *Moat (Antic Teatre)* [Foso (Antic Teatre)], 41 min 35 s

Primera presentación: *Polivalents*

#9-*Montacargas*, Hangar | Centre de producció i recerca d'arts visuals, Barcelona (performance: 29 julio, 2016)

Producida por: Laia Estruch

Fabricación: Taller d'escenografia Teatre-Auditori Sant Cugat

Producción de audio: Xavi Lloes

Otras presentaciones:

Antic Teatre, Barcelona (performance: 1 diciembre, 2016)

20ª edición del Festus – Festival d'arts al carrer, Torelló; 7-8 julio, 2017 (performance: 8 julio, 2017)

A break can be what we are aiming for, BCN Producció '17, Sala Gran, La Capella, Barcelona; 26 abril-1 julio, 2018 (performance: 8 junio, 2018)

Un món fràgil, Festival Embarrat, Museu Trepal, Tàrrrega; 25 mayo-1 junio, 2021 (performance: 28 mayo, 2021)

Colección MACBA. Preludio. Intención poética, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA); 14 diciembre, 2022-21 abril, 2025 (escultura: 14 diciembre, 2022-23 junio, 2023)

Moat-2 / Playground Scene [Foso-2 / Escena de parque infantil, 2017]

Escultura: acero pintado, obra pública, 285 × 204 × 200 cm

Performance: colaborativa, no amplificada, con escultura, 40 min aprox.; activación pública abierta, con escultura

Primera presentación: Institut

Juan Manuel Zafra, Barcelona (performance colaborativa con alumnos: 9 junio, 2017)

Producida por: En Residència

Coordinación: Associació A Bao A Qu

Fabricación: Taller d'escenografia Teatre-Auditori Sant Cugat

Con la participación de: Facundo Alvarez Tupine, Marc Cabezano Cardona, Jose Antonio Castro Chapilliquen, Sara Franco de Torres, Sandra Gimeno,

Adrián González Rodríguez, Elias Kammermeier Zambrano, Laura Prada Moreno, Verónica Moyano Vejarano, Isabella Cristina Palmieri Palomares, Clàudia Polanco Porras, Claudia Beatriz Rodríguez García, Elizabeth Rodríguez García, Pablo Rodríguez Peña, Oriana Orosa Benitez, Karla Salvador Sperandio, Miranda Sánchez Valiño, Helen Mishell Suárez Vásquez, Meritxell Valdelomar Yeng, Maria Vime Soriano, Marta Yeste Morant, Alex Valdivieso Miralles

Otras presentaciones:

Aquí hem trobat un espai per pensar, Fabra i Coats: Centre d'Art Contemporani (performance colaborativa con alumnos: 11 abril, 2019); Fabra i Coats: Fàbrica de Creació, Barcelona (obra pública y activación pública abierta, 11 abril, 2019-actualidad)

Moat-3 [Foso-3, 2017]

Escultura:  tejido de poliéster y PVC, ventilador, lastre, 400 × 300 × 200 cm aprox.

Performance: solo, no amplificada, con escultura, 40 min aprox.; *Moat-3 Mix*, solo, amplificada, 30 min aprox.

Audio: *Moat-3*, banda sonora, *streaming* y descarga digital, 7 partes:

- «Episodio 1» (3 min 44 s),
- «Episodio 2» (3 min 41 s),
- «Episodio 3» (4 min 2 s),
- «Episodio 4» (5 min 2 s),
- «Episodio 5» (2 min 36 s),
- «Episodio 6» (3 min 42 s),
- «Episodio 7» (3 min 27 s)

Primera presentación: Acento 2018, La Casa Encendida, Madrid, 24-26 enero, 2018 (performance: 24 enero, 2018)

Producida y coordinada por: Artistas en Residencia 2017, La Casa Encendida / CA2M Centro de Arte Dos de Mayo

Fabricación: Tecnodimensión

Producción de audio: Xavi Llores

Otras presentaciones:

Constel·lació Cravan: Mina Loy, Olga Sacharoff, Otho Lloyd, Francis Picabia, Museo Picasso, Barcelona;

11 enero, 2018 (performance *Moat-3 Mix*)

Back to School, Centro de Arte Rafael Botí, Córdoba (España); 11 abril-10 junio, 2018 (escultura; performance: 11 abril, 2018)

Frequency Singular Plural, CentroCentro, Madrid; 26 abril-29 noviembre, 2019 (performance: 24 mayo, 2019)

La nit del cos, Bombon Projects, Barcelona; 8 junio-25 julio, 2019 (audio)

Low-Tech Music Session, La Virreina Centre de la Imatge, Barcelona; 1-4 octubre, 2020 (performance: 4 octubre, 2020)

Este puede ser el lugar. Performar el Museo, TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife; 3 marzo-30 mayo, 2023 (escultura; performance: 15 abril y 6 mayo, 2023)

TNT Festival, Sala Muncunill, Terrassa; 26-29 septiembre, 2024 (escultura; performance: 27 septiembre, 2024)











M123BPHBKGW1617EIA40











TOLL GORGA ULL D'AIGUA**2019**

[Charca gorga manantial] Escultura: tejido de PVC, recipientes de plástico, agua, dimensiones variables

Performance: solo, no amplificada, con escultura, 20 min aprox.

Obra gráfica: fotograbado, tipografía, 29 × 42 cm aprox.

Presentación: *Acciones Sonhoras #12*, Sonhoras, L'Automàtica, Barcelona; 25 enero, 2019

Producida por: Sonhoras

Fabricación: Laia Estruch, L'Automàtica

**SIBINA****2019**

Sibina se articula en torno a tres esculturas que adoptan la forma de abrevaderos metálicos para el ganado. Se trata de uno de los primeros proyectos de Estruch en el marco de su exploración continua de las capacidades de la voz sumergida y el patrimonio oral ligado al medio del agua. Más que interpretar textos o documentos existentes, como en obras anteriores, la performance —para la cual las esculturas se llenaron de agua— incorpora con mayor libertad letras de canciones propias y cantos hablados, además de salpicaduras, tragos y gorgoteos.

Sibina alude en particular a la hidrología y al folclore del Garraf, un macizo calcáreo costero cerca de Barcelona que presenta característicos sumideros y manantiales. Las leyendas paganas nacidas de estos ecosistemas en Catalunya hablan de *dones d'aigua* [mujeres de agua], ninfas seductoras que emergen de pozos y

cascadas. *Sibina* evoca una mitología de la hidratación y las abluciones, la inmersión y la reposición, la irrigación y las lágrimas: una confluencia entre el paisaje y el cuerpo.

Escultura: ☯ *Sibina*, acero pintado, agua, 3 partes: 2 piezas 140 × 30 × 85 cm c/u, 1 pieza 140 × 30 × 110 cm

Performance: solo, no amplificada, con escultura, 35 min

Audio: *Sibina Cançó* [Canción Sibina], instalación sonora, bucle, 19 min 18 s

Vídeo: 18 min 5 s

Primera presentación: serie «Una fuerza vulnerable», Capella de Sant Roc, Valls; 19 mayo-28 julio, 2019 (escultura; performance: 18 mayo, 2019)

Producida por: Capella de Sant Roc

Comisariada por: Juan Canela

Producción de audio: Xavi Lloses

Producción de vídeo: Lluís Huedo

Fabricación: Taller d'escenografia Teatre-Auditori Sant Cugat

Otras presentaciones:

Swamp Horses, Spiritvessel, Espinavessa; 15 junio-15 agosto, 2019 (performance sin escultura: 15 junio, 2019)

On és la performance?, Centre d'Art Maristany, Sant Cugat del Vallès; 30 noviembre, 2019-7 marzo, 2020 (performance: 7 marzo, 2020)

Poesia i +, Fundació Palau, Caldes d'Estrac; 3 julio-13 septiembre, 2020 (escultura, vídeo)

Centre Enoturístic i Arqueològic de Vallmora, Teià (performance: 3 julio, 2020)

Social Lubricant & Water Politics, XX Art Flânerie, KunstBogen, Viena; 2-10 julio, 2021 (vídeo)

Océano Mar, Centro de Cultura Contemporánea Condeduque, Madrid; 26 abril-23 julio, 2023 (escultura; performance: 25 abril, 2023)

Topalekuak, Tabakalera, Donostia-San Sebastián; 21 junio-6 octubre, 2024 (escultura; performance: 20 junio, 2024)

[ORIGINAL]

Mare, que els ulls se'ns
han fet d'aigua
et vols beure el que veus
et vols beure la veu

La noia del càntir
mentre travessa els camps
puja l'aigua amb les pedres
i el caldo de l'ocell

Algú va disparar a l'ocell
i el pou és negre
llum dins l'aigua
fa menys por de dia

Igual
dins dels forats d'aigua
caus fort avall

Fredes i verdes
pastora vés al riu
s'hi t'hi mires a l'aigua
fent lliscar el cos per les
pedres

Ella va sortir perquè la
necessitaven
seràs sempre amb ella a l'aigua
arrossegava els peus per les
pedres
la sang corria depressa

Vindré a l'aigua
vindré on siguis

Que som com dos gorgs
et vols beure la veu
el porta lligat al cap

L'aigua està enverinada
i l'aigua l'ha agafat
si no ho haguéssim vist
i ens guia
senyals del bosc
doll toll gorg

Ull d'aigua
on puc nedar poc

Si et llances des de
les roques
fosques i grogues

pastora ferida
el remei de la nit

En sentiràs un crit
que serà eixit
ella va sortir del niu humit
de l'aigua
del riu

Cobertes d'aigua freda fins
els turmells.
vindré a l'aigua

Tapa el forat amb una pedra
l'aigua fuig

Tapa el forat amb el dit
l'aigua fuig

Tapa el forat amb l'herba
l'aigua fuig

Al matí vessen l'aigua
et vols beure el que veus
i balla el so de l'aigua

L'ull d'aigua s'ha tornat negre
la galleda és vermella
ja seríem mortes per terra

Llum dins l'aigua
quan una entra al camí
i el reflex en la nit és per
a totes
puc enfonsar-me
són les gorgues
que a la gorga s'hi amaga
que et dirà quin mal

Ella va sortir
no els diguis qui és
o seràs sempre amb ella
a l'aigua

El pont queda a l'altra banda
la sang es congelava

Vindré a l'aigua vindré
on siguis

Tapa el forat amb el dit
l'aigua fuig

Tapa el forat amb l'herba
l'aigua fuig

Tapa el forat amb una pedra
l'aigua fuig

Enfonsa la cara a l'aigua
t'ajudes del front per beure
si passeges sola de nit
ni un mirall
el bosc ho amaga tot

Dones que ajuden a la gent
del camp
paitides

S'agafa a la pedra
i fan soroll d'ossos
són circuits de vida
a un costat la llacuna
sents dos crits i un plor

Salts d'aigua
quins són els cossos de l'aigua
no els diguis qui són
entre les roques
plana i a poc a poc.

T'ajudes del cos per beure
la teva ànima fa sonar l'aigua
són les goges
dansen entre crits
aloges

El foc del front s'agafa
a la roca
neda a les profunditats
és la cançó de l'aigua

L'aigua va quedar plana
ulls d'aigua
o et poden convertir en
una pedra.

Les aigües no es poden fixar
si els hi dius qui són
dins les roques
boques plenes d'aigua

Madre, que los ojos se nos
han hecho de agua
te quieres beber lo que ves
te quieres beber la voz

La chica del cántaro
mientras atraviesa los campos
sube el agua con las piedras
y el caldo del pájaro

Alguien disparó al pájaro
y el pozo es negro
luz dentro del agua
da menos miedo de día

Igual
dentro de los agujeros de agua
caes fuerte hacia abajo

Frías y verdes
pastora, ve al río
si te miras en el agua
deslizando el cuerpo por
las piedras

Ella salió porque la
necesitaban
estarás siempre con ella en
el agua
arrastraba los pies por las
piedras
la sangre corría deprisa

Vendré al agua iré donde estés

Que somos como dos gorgs
te quieres beber la voz
lo lleva atado en la cabeza

El agua está envenenada
y el agua la ha atrapado
si no lo hubiéramos visto
y nos guía
señales del bosque
chorro charco gorg

Ojo de agua
donde puedo nadar poco

Si te lanzas desde las rocas
oscuras y amarillas
pastora herida
el remedio de la noche

Oirás un grito
que será sobrenatural
ella salió del nido húmedo
del agua
del río

Cubiertas de agua fría hasta
los tobillos
Vendré al agua

Tapa el agujero con una piedra
el agua huye

Tapa el agujero con el dedo
el agua huye

Tapa el agujero con la hierba
el agua huye

Por la mañana derraman el agua
te quieres beber lo que ves
y baila el sonido del agua

El ojo de agua se ha vuelto
negro
el cubo es rojo
ya estaríamos muertas en
el suelo

Luz dentro del agua
cuando una entra en el camino
y el reflejo en la noche es para
todas
puedo hundirme
son las gorgas
que en la gorga se esconde
que te dirá qué mal

Ella salió
no les digas quién es
o te quedarás para siempre
con ella en el agua

El puente queda al otro lado
la sangre se congelaba

Vendré al agua
iré donde estés

Tapa el agujero con el dedo
el agua huye
Tapa el agujero con la hierba
el agua huye

Tapa el agujero con una piedra
el agua huye

Hunde la cara en el agua
te ayudas de la frente para
beber
si paseas sola de noche
ni un espejo
el bosque lo esconde todo

Mujeres que ayudan a la gente
del campo
paitides

Se aferra a la piedra
y hacen ruido de huesos
son circuitos de vida
a un lado la laguna
oyes dos gritos y un llanto

Salto de agua
cuáles son los cuerpos del agua
no les digas quién soy
entre las rocas
plana y poco a poco.

Te ayudas del cuerpo para beber
tu alma hace sonar el agua
son las gorges
danzan entre gritos
alóges

El fuego de la frente se agarra
a la roca
nada en las profundidades
es la canción del agua

El agua quedó plana
ojos de agua
o te pueden convertir en
una piedra.

Las aguas no se pueden fijar
si les dices quién soy
dentro de las rocas
bocas llenas de agua









LIED **2019**

(con Xavi Lloses) Performance:
colaborativa, amplificada, 45 min
Primera presentación: Konvent, Berga;
1 junio, 2019

Producida por: Konvent, Laia Estruch,
Xavi Lloses

Producción de audio: Xavi Lloses

Otras presentaciones:

Barcelona Poesia, Centre Cívic Convent de
Sant Agustí, Barcelona; 14 mayo, 2021

CROL **2019-2020**

Con el proyecto *Crol*, Estruch profundiza en su exploración del potencial acústico y expresivo de la voz en el agua. En *Crol (Moll)*, una performance que empezaba con la inmersión de la artista en el agua de las

piscinas municipales de Montjuïc, sede de los saltos de trampolín en los Juegos Olímpicos de Barcelona 1992, Estruch flotó y nadó entre elementos hinchables, similares a grandes eslabones de cadena y boyas de amarre, mientras recitaba versos y experimentaba con técnicas vocales extendidas, como el *cant redoblat* [canto redoblado], un vibrato gutural característico de las canciones tradicionales de Ibiza y Formentera. Como contrapunto a esta obra «húmeda», una exposición «seca» mostró los hinchables empleados en la primera performance, almacenados junto a una instalación sonora, y esculturas en forma de barandillas que emulan los pasamanos de las piscinas o barras de *ballet* deformadas (*Crol Barana-1* y *-2*).

En el proyecto *Crol*, Estruch aborda las piscinas públicas como entornos propicios para el ejercicio atlético y artístico pero, también, destaca el potencial democrático de estos espacios de ocio y cómo su libertad ingravida puede favorecer la toma de conciencia de nuestros propios cuerpos y abarcar experiencias, tanto gozosas como temibles.

Escultura:  *Crol Cadena*, 22 piezas, tejido de poliéster y PVC: 6 color beige (250 × 175 × 40 cm), 6 color azul (200 × 150 × 40 cm), 5 color azul (250 × 175 × 40 cm), 5 color beige y azul (300 × 185 × 40 cm);  *Crol Anunci* [Crol Anuncio], tejido de poliéster y PVC, 250 × 40 × 40 cm;  *Crol Barana-1* [Crol Barandilla-1], acero pintado, 150 × 300 × 9 cm;  *Crol Barana-2* [Crol Barandilla-2], acero pintado, 197 × 200 × 9 cm;  *Tanc* [Tanque], 2020, tejido de poliéster y PVC, 300 × 125 × 40 cm

Performance: *Crol (Moll)* [Crol (Mojado)], solo, amplificada, 45 min aprox.; solo, no amplificada, *Crol (Sec)* [Crol (Seco)], 45 min aprox.; *Tanc*, 2020, solo, amplificada, aprox. 45 min

Audio: *Crol Cançó* [Crol Canción], 17 min

Video: *Crol Moll*, 31 min 11 s

Primera presentación: serie «Gira tot gira», Espai 13, Fundació Joan Miró, Barcelona; 20 septiembre-8 diciembre, 2019 (esculturas *Crol Cadena*, *Crol Anunci*, *Crol Barana-1* y *-2*; audio *Crol Cançó*; performance *Crol [Sec]*: 28 noviembre, 2019); y piscinas municipales de Montjuïc, Barcelona; 30 septiembre, 2019 (escultura *Crol Cadena*, *Crol Anunci*; performance *Crol [Moll]*)

Producida por: Fundació Joan Miró

Comisariada por: Marc Navarro

Fabricación: Tecnodimensión, Taller d'escenografia Teatre-Auditori Sant Cugat

Producción de audio: Aleix Clavera, Xavi Llores, Carles Prats

Producción de vídeo: Arnau Mata

Diseño gráfico: Setanta

Otras presentaciones:

Festival Sàlmon, Piscines Bernat Picornell, Barcelona; 16 febrero, 2020 (esculturas *Crol Cadena* y *Crol Anunci*; escultura y performance *Tanc*)

En otro tiempo ibas muy elegante, Galería Ehrhardt Flórez, Madrid; 8 mayo-6 junio, 2021 (escultura *Crol Barana-2*)

Kinu#9. Laia Estruch, Azkuna Zentroa, Bilbao; 15 diciembre, 2022 (esculturas *Crol Cadena* y *Crol Anunci*; performance *Crol [Moll]*)

Atoi, Bilbao; 17 diciembre, 2022-6 enero, 2023 (esculturas *Crol Barana-1* y *-2*; performance *Crol [Sec]*: 17 diciembre, 2022)

Uno Dos Tres, Galería Ehrhardt Flórez, Madrid, 11 mayo-1 junio, 2024 (escultura *Crol Barana-2*)

Habitaciones, Galería Travesía Cuatro, Guadalajara, México; 26 septiembre-14 diciembre, 2024 (escultura *Crol Barana-2*)







[ORIGINAL]

Caus a l'aigua i és com ciment
a les rajoles hi passo els dits
de les ungles de peix
a les rajoles hi veig persones
i ocells
Les cames anaven baixant
les cames calentes entren
i es donen soles i s'obren toves
es fan amples els dits
t'agafes als seus bracets
i l'aire marxa per sota
L'aigua va arran del carrer i és
com la carn
l'aigua s'agafa dins del forat
veus la Ramona que ja ha entrat
a l'aigua on tot és fantasia
l'aigua s'agafa dins del forat
quan obres la boca
l'aigua entrena els cossos
cansa els cossos
El gemec humit que només
escolta la balena
ajunta les baves cap avall i
allisa els cabells enrera
Mous la Novena de la Soca a
l'arrel que et treurà el mal
que tens
La cadena és tova i bona com
quan ets petita i t'estàs fent
la Tralla xopa s'allarga com un
fil de sang a l'aigua
Ja no enfonso el cap dins
l'aigua
el trec de l'aigua
el cos sencer busca la por
qui puja no busca la por
A les rajoles si no són llises
del tot sempre hi veig figures
amb el cos lluent tallava
l'aigua avall
tot era diferent
Passa'm les guies
el reflex del casc és llis
la bèstia quadrada empenyent i
abraçant alhora
El cos sencer és un cap, pala o
tronc
la Tralla que sento dins, xopa,
és un cordill com un fil de
sang a l'aigua
El gemec enganxat a les parets
de la gola

Caes en el agua y es como cemento
en las baldosas paso los dedos de
las uñas de pez
en las baldosas veo personas y
pájaros
Las piernas iban bajando
las piernas calientes entran y se
entregan solas y se abren blandas
se ensanchan los dedos
te coges a sus bracitos
y el aire se escapa por debajo
El agua va a ras de la calle y es
como la carne
el agua se aferra dentro del
agujero
ves a Ramona que ya ha entrado en
el agua donde todo es fantasía
el agua se aferra dentro del
agujero cuando abres la boca
el agua entrena los cuerpos
cansa los cuerpos
El gemido húmedo que sólo escucha
la ballena
junta las babas hacia abajo y
alisa el pelo hacia atrás
Mueves la Novena de la Soca a la
raíz que te quitará el mal que
tienes
La cadena es blanda y buena como
cuando eres pequeña y te estás
formando
la Tralla empapada se alarga como
un hilo de sangre en el agua
Ya no hundo la cabeza en el agua
la saco del agua
el cuerpo entero busca el miedo
quien sube no busca el miedo
En las baldosas si no son total-
mente lisas siempre veo figuras
con el cuerpo reluciente cortaba
el agua hacia abajo
todo era diferente
Pásame las guías
el reflejo del casco es liso
la bestia cuadrada empujando y
abraçando al mismo tiempo
El cuerpo entero es una cabeza,
pala o tronco
la Tralla que siento dentro,
empapada, es un cordel como un
hilo de sangre en el agua
El gemido pegado a las paredes
de la garganta









[Cuchillo] *Ganivet* consiste en una serie de ensayos de performances desarrollados sobre una escultura metálica con forma de dos cabezas de hacha unidas por sus filos. El punto de partida del proyecto es la obra de Joan Brossa, su fusión del teatro, la literatura, las artes visuales y gráficas, y en particular los «Poemas-Objetos» —creados principalmente durante las décadas de 1960 y 1970— que él concebía como poesía expresada por la yuxtaposición de objetos cotidianos.

En origen, la escultura estaba suspendida del techo por sus cuatro esquinas, en una galería de la Fundació Joan Brossa de Barcelona. Sus rampas servían de entrada o salida a un escenario inestable para las improvisaciones vocales de Estruch; el cual, también, de manera inesperada, se convertía en un instrumento de percusión que se podía aprender a tocar o que permitía trepar por él y extraerle un lenguaje propio. Las marcas soldadas en la superficie, que aparecían como jeroglíficos o escarificaciones en la piel de la escultura, hacían referencia a la poesía visual de Brossa, a la vez que funcionaban como un tipo de notación táctil.

Escultura: acero pintado, anclajes, $740 \times 350 \times 43$ cm en total (ya no se conserva); $\text{---}\ominus$ *Ganivet*, reconstrucción parcial, 2025, acero pintado, $370 \times 175 \times 43$ cm

Performance: solo, no amplificada, con escultura, 35 min aprox.; activación pública, con escultura

Audio: *Ganivet*, edición en vinilo 7", 2 partes: «Performance (1)» 01/12/2020: A» (5 min 3 s), «B» (5 min 15 s)

Vídeo: 30 min

Presentación: Fundació Joan Brossa, Barcelona; 16 septiembre, 2020-18 julio, 2021 (escultura; performance, solo: 30 septiembre, 4 noviembre y 19 diciembre, 2020; activación pública

abierta: 14 noviembre, 2020 y 30 enero, 2021)

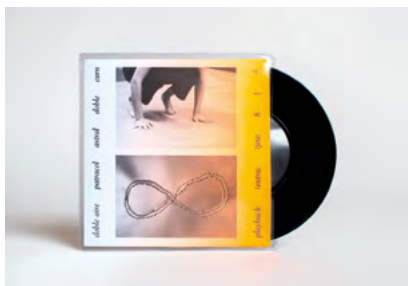
Coordinación: Judith Barnés

Fabricación: Taller d'escenografia Teatre-Auditori Sant Cugat

Producción de audio: Pablo Miranda

Producción de vídeo: Arnau Mata

Diseño gráfico: Oficina de disseny (Ariadna Serrahima, Diego Bustamante)











CANTAR L'AIGUA

[Cantar el agua] (con Marc Vives)

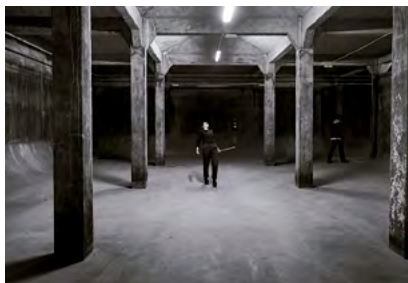
Performance: colaborativa, amplificada y no amplificada, 45 min aprox.

Presentación: Creació i Museus, MUHBA

Casa de l'Aigua, Barcelona; 17 y 18 octubre, 2020

Producida por: La Caldera, Museu d'Història de Barcelona (MUHBA), Festival Grec

Con la colaboración de: Arnau Sala Saez, Matilde Amigo, Xavi Lozano



CLOS/SOLC

2020

Performance: solo, amplificada, 3 min aprox.

Vídeo: 2 min 37 s

Presentación: Marçalianes. «*Prenc el camí que m'ha portat a tu*», Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) (vídeo: 26 noviembre, 2020)

2020

Producida y coordinada por: CCCB, La Sullivan, Fundació Maria-Mercè Marçal

Producción de vídeo: Mireia Calafell

MIX

2021

Mix es una performance en constante evolución en la que Estruch crea un montaje en directo a partir de un vasto repertorio de registros vocales, modulaciones y manierismos de sonidos hablados y cantados que ha desarrollado y adquirido a lo largo de sus proyectos. Despojadas de las esculturas que las han acompañado en otras ocasiones, y que han facilitado estas vocalizaciones a través de sus diversas formas y cualidades matéricas, las performances de *Mix* son ejercicios muy estructurados de memoria auditiva y muscular. Estruch despierta sensaciones vocales pasadas y comportamientos aprendidos, rearticulando sonidos que ha producido o a los que ha accedido en contextos performativos completamente diferentes. *Mix* es un proceso activo que consiste en extraer fragmentos de archivos vivos y remodelarlos, recontextualizarlos y reensamblarlos en tiempo real.

Al reunir sonidos con historias y orígenes distintos, *Mix* puede verse como una extensión de la técnica del collage sonoro utilizado en la música concreta. No obstante, contrariamente a la naturaleza fija del montaje de cintas, que corta y edita sonidos registrados en un soporte físico, *Mix* es una práctica presencial que da lugar a expresiones únicas en cada ocasión, un ejercicio más próximo de las prácticas tradicionales de narración, donde las palabras habladas pueden entrelazarse con la melodía y la historia oral. Con la repetición y el relato de las experiencias pasadas de Estruch, a través de sus diversas expresiones, *Mix* preserva una forma de herencia

cultural personal a la vez que refuerza su repertorio de sonidos.

Performance: solo, amplificada, 25 min aprox.

Primera presentación: Domingo, La Casa Encendida, Madrid; 15-27 junio, 2021 (performance: 25 junio, 2021)

Producida por: La Casa Encendida

Comisariada por: Fernando Gandasegui

Otras presentaciones:

Festival TNT, Nova Jazz Cava, Terrassa; 2 octubre, 2021

PUBLICS, Helsinki; 17 marzo, 2022

Límbic Festival, Torre del Palau, Terrassa; 27 mayo, 2022

Crisp-Ellert Art Museum, San Agustín, Florida; 27 octubre, 2023

La Fragua. Artist Residency, Fundación Botí, Córdoba (España); 13 enero, 2024

Festival Plataforma, MAS – Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria, Santander; 20 octubre, 2024



Después de las propuestas *Sibina* y *Crol*, Estruch revisita la noción de la voz acuática con *Sirena*. Este proyecto presenta una escultura llena de agua que se asemeja a una bañera industrial parcialmente cubierta o a un canalón sobredimensionado. Equipada con micrófonos e hidrófonos, la escultura capta las vocalizaciones de Estruch mientras se sumerge en el agua y se sintoniza con los sonidos de los chapoteos y los crujidos producidos por la exploración de la estructura resonante.

Desarrollada en colaboración con la escritora Irene Solà, la obra se inspira en la mitología griega de las sirenas —criaturas femeninas cuyas cautivadoras voces atraen a los marineros hacia el peligro— y en su evolución folclórica hacia el estereotipo fantástico de la sirena, que cambia su voz por unas piernas humanas para poder abandonar el mundo submarino y perseguir a un príncipe. Estruch y Solà subvierten estas representaciones trágicas de la voz femenina como destructiva o sacrificial, apoyándose más bien en analogías de amplificación y rehuendo por completo el relato en aras de realzar la capacidad de la voz, tanto para el empoderamiento como para la vulnerabilidad.

Escultura:  *Sirena*, acero pintado, agua, dos elementos, 63,2 × 55,3 × 200 cm en total

Performance: solo, amplificada, 40 min aprox.

Primera presentación: Hivernacle del Palau, Palau de la Música Catalana, Barcelona; 16 y 19 septiembre, 2021

Producida por: Palau de la Música Catalana

Con la colaboración de: Irene Solà

Fabricación: Taller d'escenografia Teatre-Auditori Sant Cugat

Producción de audio: Xavi Llores

El verbo harmónico, Centre d'Art la Panera, Lleida; 5 marzo-22 mayo, 2022 (escultura; performance: 14 mayo, 2022)

Ones/Olas/Waves, Casal Solleric, Palma de Mallorca; 27 julio-29 octubre, 2023 (escultura; performance: 27 julio, 2023)







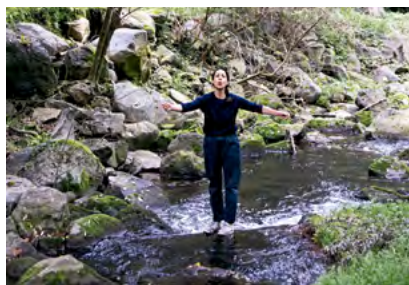


Performance: solo, no amplificada, 20 min aprox.

Presentación: Bianyal 2021, La Vall de Bianya; 9-10 octubre, 2021 (performance: 10 octubre, 2021)

Producida por: Ajuntament de la Vall de Bianya

Comisariada por: Associació Cultural Binari



OCELLS PERDUTS

2021-2022

[Pájaros perdidos] Creada durante la pandemia de la Covid-19, cuando la respiración en sí misma se convirtió en un riesgo y los movimientos humanos se vieron limitados, *Ocells perduts* parte de los intentos de Estruch por transformar su voz hacia un estado de altitud, movilidad y libertad aérea que

se acerca a los cantos y las llamadas de los pájaros. En su presentación original, una vasta escultura con forma de red y una pasarela, suspendidas a gran altura del suelo como una trampa arbórea, sirvieron de escenario para una serie de ensayos en directo de la artista. Estas performances se inspiraron en las vocalizaciones y las disposiciones de los pájaros que anidan en Barcelona e invernan en el África subsahariana, como la oropéndola, la tórtola y el torcecuello. Como complemento de la red roja, una manga de viento azul y amarilla, sujeta a un ventilador, sirvió de reclamo e identidad visual para las actuaciones, a la vez que evocaba las rutas migratorias de las aves, adoptando la forma de los instrumentos utilizados en los aeropuertos para medir la dirección y la intensidad del viento.

Ocells perduts [Pájaros perdidos, 2021]

Escultura: *Ocells perduts (xarxa i pont)*

[Pájaros perdidos (red y puente)], red y puente de cable de acero (50 × 156 × 1365 cm aprox.), red suspendida, línea de vida de cable de acero, 3 barras estabilizadoras, placas de anclaje, tensores y fijaciones (400 × 500 × 1365 cm aprox. en total);

⊖ *Ocells perduts (braç de vent)*

[Pájaros perdidos (manga de viento)], nailon, montaje metálico, ventilador, temporizador (40 × 70 × 400 cm aprox.)

Performance: solo, no amplificada, 25-45 min

Audio: instalación sonora, bucle,

25 min aprox.

Primera presentación: *Panorama 21.*

Apunts per a un incendi dels ulls,

Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA); 22 octubre, 2021-27 febrero, 2022 (escultura; audio; performance: 20 noviembre y 18 diciembre, 2021, 29 enero y 26 febrero, 2022)

Producida por: MACBA; PUBLICS, Helsinki

Comisariada por: Latitudes, Hiwui Chu

Coordinada por: Berta Cervantes
Fabricación: Tecnodimensión, El Remitger,
Temp Metal
Asistencia técnica: Eva Font, Eskubi Turró
Arquitectes

Producción de audio: Pablo Miranda
Diseño gráfico: Setanta

Otras presentaciones:

Galería Ehrhardt Flórez, ARCOmadrid,
IFEMA, Madrid; 6-10 marzo, 2024
(escultura *Ocells perduts [braç
de vent]*)

Habitaciones, Galería Travesía Cuatro,
Guadalajara (México);
26 septiembre-14 diciembre, 2024
(escultura *Ocells perduts [braç
de vent]*)

Ocells Perduts V67 [Pájaros perdidos
V67, 2022]

Performance: solo, no amplificada,
35 min aprox.

Audio: instalación sonora, bucle,
25 min aprox.

Primera presentación: *Pasaje del agua*,
TBA21 | Thyssen-Bornemisza Art
Contemporary, varios espacios,
Córdoba (España); 3-5 junio, 2022
(performance: 5 junio, 2022)

Producida por: TBA21

Comisariada por: Sofia Lemos,
Daniela Zyman

Diseño de vestuario: Onrush23FH

Otras presentaciones:

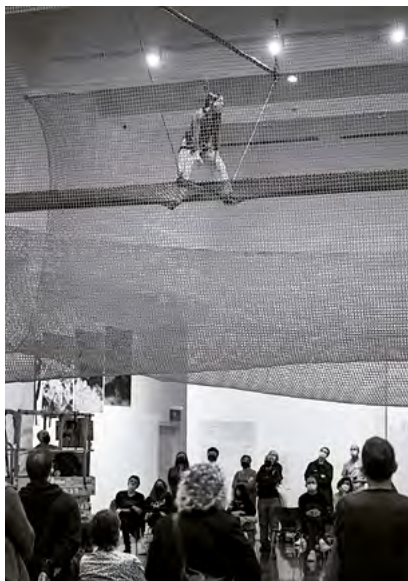
*El meu cos coneix cants inaudits, la carn
diu ver, soc carn espaiosa que canta*,
Bòlit Centre d'art contemporani,
Girona; 10 febrero-30 abril, 2023
(audio; performance: 29 abril, 2023)

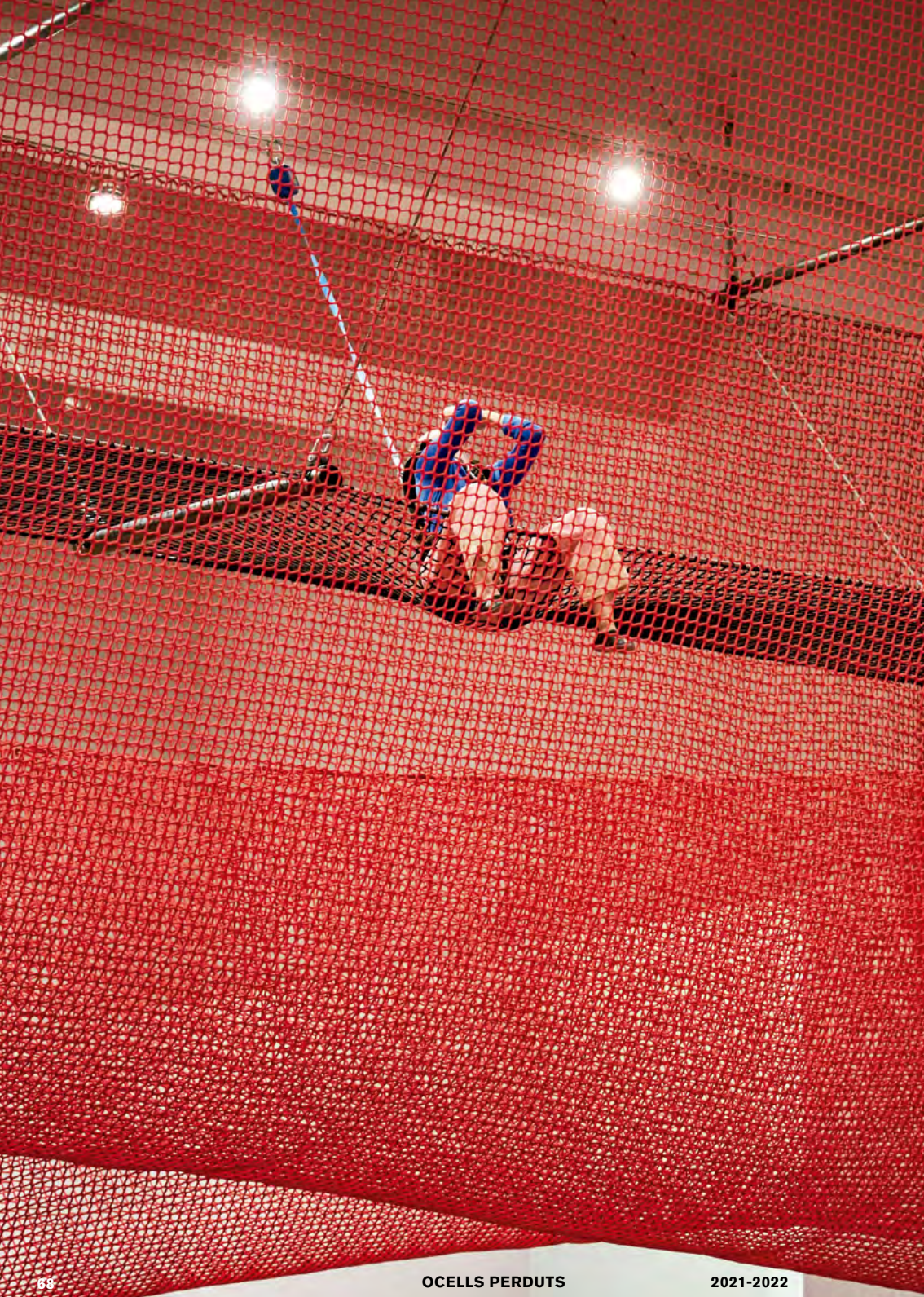
Debí palabras sumergidas en sueños,
23 Bienal de Arte Paiz, La Nueva
Fábrica, Antigua Guatemala;
13-30 julio, 2023 (audio; performance:
15 julio, 2023)

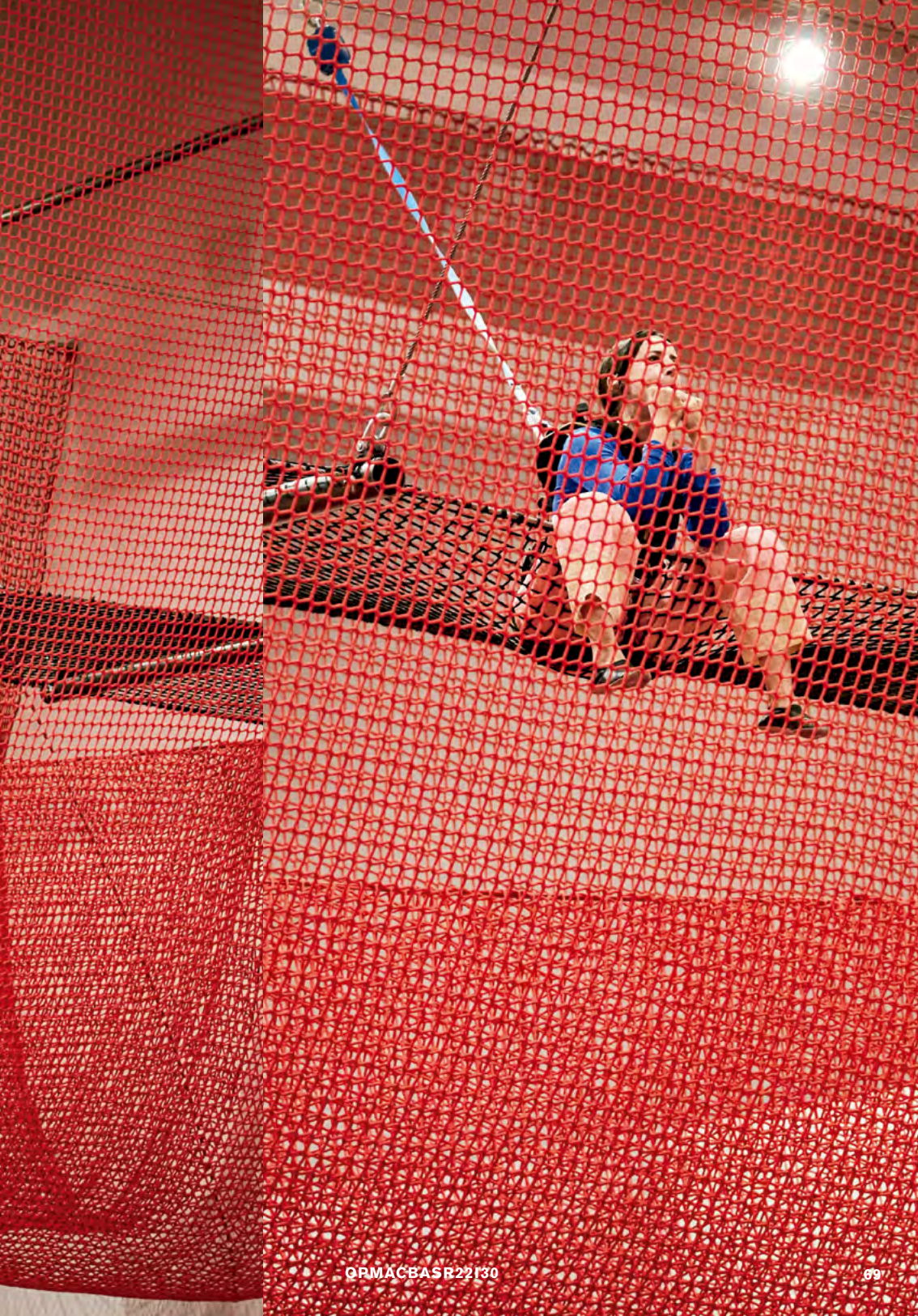
Festival Errant, Llavorsí, (performance:
21 julio, 2023)

El que queda després, Església de Sant
Llorenç, Mèdol – Centre d'Arts
Contemporànies de Tarragona
(performance: 24 noviembre, 2023)

Accions Sonores, Sala Busquets, Escola
Massana. Centre d'Art i Disseny,
Barcelona (performance: 15 febrero,
2024)









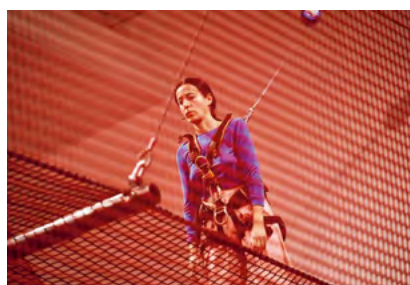
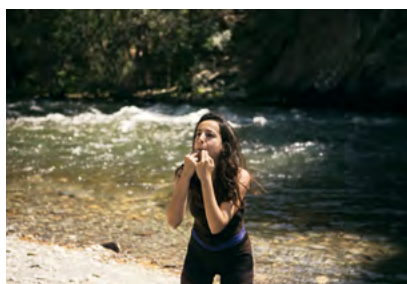
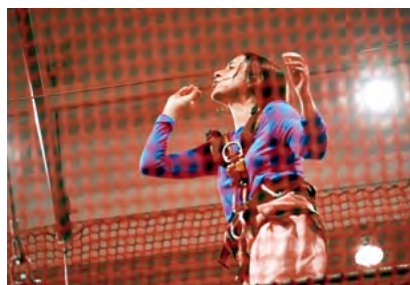












ZÓCALO

2022

Zócalo es una escultura de cerámica que recuerda a una cañería ornamental o a un gran instrumento de viento articulado, y que Estruch activa jugando, tocando, leyendo e interpretando su forma cilíndrica. Las aberturas y protuberancias recortadas y moldeadas en la arcilla antes maleable de este cuerpo rudimentario crean mirillas, boquillas o agarraderos, mientras que las inscripciones sugieren una posible partitura para el movimiento o la acción. Por ejemplo, la notación «RI» hace referencia a «rodilla izquierda» y «OLB» a «ojos-luz-boca».

La obra nace como resultado de una doble invitación que Estruch recibió para realizar una propuesta de investigación en Granada y para colaborar con un artesano, que finalmente fue el ceramista catalán Eloi Bonadona. Si bien su investigación granadina se centró en las estructuras de abastecimiento de agua en la arquitectura de al-Ándalus y los tragaluces geométricos del Hammam al-Yawza, conocido con el diminutivo de Bañuelo —un antiguo baño público que data del siglo XII—, Bonadona aportó su experiencia en la tradición de la cerámica gris de la ciudad de Quart, cerca de Girona, conocida especialmente por sus *cossis*, grandes tinajas decoradas con bandas onduladas.

Escultura:  *Zócalo*, cerámica,
60 × 60 × 426 cm

Performance: solo, no amplificada, con
escultura, 25 min aprox.

Vídeo: 8 min 42 s

Audio: instalación sonora, bucle, 10 min

Primera presentación: VI Premio Cervezas

Alhambra de Arte Emergente,
ARCOMadrid, IFEMA, Madrid;
23-27 febrero, 2022 (escultura;
performance: 25 febrero, 2022)

Producida por: Premio Cervezas Alhambra
de Arte Emergente

Con la colaboración de: Eloi Bonadona

Fabricación: Bonadona Terrissers

Producción de audio: Pablo Miranda

Producción de vídeo: Arnau Mata, Luis Bezeta

Otras presentaciones:

10º Festival Deleste, Bombas Gens,
Valencia; 27-29 mayo, 2022
(performance: 26 mayo, 2022)

Artesanía y arte contemporáneo.

*Premio Cervezas Alhambra de Arte
Emergente*, Sala de Armas de la
Ciudadela, Pamplona; 16 mayo-
30 junio, 2024 (escultura)



IMPROVISACIONES

2022-2023

Improvisación-1 (2022)

Performance: solo, no amplificada,
30 min aprox.

Presentación: *Si las palabras hablaran*,
Fundación Sandretto Re Rebaudengo
Madrid; 27 mayo-25 junio, 2022
(performance: 28 mayo, 2022)

Producida por: Fundació Sandretto Re Rebaudengo – Madrid Young Curators Residency Programme

Comisariada por: Laura Castro, Emily Markert, Ludovica Bulciolu

Coordinada por: Ana Ara

Improvisación-2 (2022)

Performance: solo, no amplificada, 30 min aprox.

Presentación: *Estudis sobre l'horitzó*, AA+AA, Arbar Centre d'art i Cultura, La Vall de Santa Creu; 6 agosto, 2022

Producida por: Arbar Centre d'art i Cultura
Comisariada por: Eduard Escoffet

Improvisación-3 (2022)

Performance: solo, amplificada y no amplificada, 30 min aprox.

Presentación: *Posibilidades de escucha: análisis y propuestas desde las prácticas artísticas*, XIV Curso de Cultura Contemporánea, Fundación Cerezales Antonino y Cinia, Cerezales del Condado; 17 septiembre, 2022

Producida por: Fundación Cerezales Antonino y Cinia, MUSAC. Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León

Coordinada por: Eneas Bernal, Koré Escobar, Zaida Llamas, Alfredo Puente, Luis David Rivero

Improvisación-4 (2022)

Performance: solo, no amplificada, 30 min aprox.

Presentación: *Si no vols pols no vinguis a l'era / Acció 4*, Espai nyamnyam, Mieres; 26 agosto, 2022

Producida y comisariada por: nyamnyam

Improvisación-5 (2023)

Performance: solo, amplificada, 30 min aprox.

Presentación: *Picasso 2023 / Tàpies 2024 / Miró 2025*, Saló del Tinell, Barcelona; 2 marzo, 2023

Producida por: Ajuntament de Barcelona, Generalitat de Catalunya, Museu Picasso, Fundació Antoni Tàpies, Fundació Joan Miró

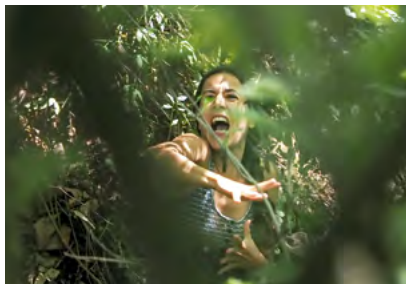
Comisariada por: Vicenç Altaió
Diseño de vestuario: Rosa Tharrats

Improvisación-6 (Xiulets) [Silbidos, 2023]

Performance: solo, no amplificada, 15 min aprox.

Presentación: *Memòria personal. Vuit gestos per a una biografia*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona; 13 diciembre, 2023

Producida por: Fundació Antoni Tàpies



RESIDUA

2022

Residua se compone de dos esculturas sinuosas que recuerdan a los toboganes de un parque infantil y están marcadas con inscripciones codificadas: números, letras y símbolos soldados en la superficie. La forma de las esculturas también evoca a la virgulilla

o tilde (~), una marca de acentuación que modifica la pronunciación y un símbolo autónomo que significa «aproximadamente». El título *Residua* se inspira en una recopilación de textos breves y muy condensados del autor vanguardista irlandés Samuel Beckett, escritos entre 1956 y 1971, entre los que se incluye «Ping» (1966), cuyo lenguaje hipnótico evoca un cuerpo apenas consciente confinado en un espacio blanco.

Al interactuar con esta escultura-ra-escena y habitarla temporalmente, Estruch explora cómo esta se adapta a los movimientos de su cuerpo y su voz y, en consecuencia, cómo reacciona a sus cualidades anatómicas y a su timbre comunicativo, bien sea arrastrando los pies sobre la chapa, bien respondiendo a sus expresiones metálicas. Los «anuncios» que acompañan a *Residua* adoptan la forma de enormes panfletos callejeros con tiras para arrancar, mientras que las obras de audio asociadas exploran las alianzas sonoras entre la voz y un platillo.

Escultura:  *Residua*, acero pintado, 2 partes, 295 × 726 × 50 c/u;

 *Anunci Residua A* [Anuncio Residua A], acero inoxidable, 207,5 × 150 cm; *Anunci Residua B* [Anuncio Residua B], acero inoxidable, 150 × 92,5 cm

Performance: solo, no amplificada, con escultura *Residua*, 35 min aprox.

Audio: *Reflexiones Impro Plato*, 22 julio 2022, instalación sonora, bucle, 20 min 44 s; *Reflexiones Copicat*, 22 julio 2022, instalación sonora, bucle, 10 min 33 s

Primera presentación: Galería Ehrhardt Flórez, Madrid; 8 septiembre-5 noviembre, 2022 (escultura; audio; performance: 8 y 10 septiembre, 7 octubre y 5 noviembre, 2022)

Producida por: Galería Ehrhardt Flórez
Fabricación: Taller d'escenografía Teatre-Auditori Sant Cugat
Producción de audio: Pablo Miranda

Otras presentaciones:

El Mediterráneo: Un mar redondo, ARCOMadrid, IFEMA, Madrid; 22-26 febrero, 2023 (escultura *Residua*; performance: 23 febrero, 2023)







VAC W
SO

W
V
P



Con decenas de figuras pintadas por los últimos cazadores-recolectores hace 10.000 años y cientos de grabados rupestres del Neolítico, la Roca dels Moros en El Cogul, cerca de Lleida, es uno de los yacimientos prehistóricos más importantes de la península ibérica. Concebida como una banda sonora en directo para este paisaje, *Hute* fue tomando forma a medida que Estruch se abría paso a través de un escarpe adyacente al propio yacimiento de la cueva, junto al río Set. En la performance, Estruch «traduce» las expresiones gráficas de las pinturas y los grabados por medio de la voz y el gesto, inspirándose gracias a la conexión táctil con el terreno rocoso, su percepción de las corrientes de agua cercanas y el soplo del viento, y reimaginándolo todo en sonidos. *Hute* también especula sobre la desconocida lengua hablada de los hombres y las mujeres que crearon estas imágenes y escritos prehistóricos, y reflexiona sobre cómo habría evolucionado la vocalización desde los actos de nombrar las cosas, expresar necesidades y dar órdenes sencillas, mutuamente y a los animales (el título *Hute* evoca una orden utilizada por los pastores locales), hasta un medio increíblemente complejo, capaz de dar forma a la memoria cultural.

Performance: solo, amplificada, 35 min aprox.

Audio: instalación sonora, bucle, 31 min 12 s

Vídeo: 10 min 16 s

Presentación: *Passat / Present*, Centre d'Interpretació d'Art Rupestre de la Roca dels Moros del Cogul, El Cogul (performance: 25 septiembre, 2022)

Producida por: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura

Comisariada por: Frederic Montornès

Producción de audio: Pablo Miranda

Producción de vídeo: Anna Fàbrega



CRUZADAS

2022

(con Amalia Fernández) Performance: colaborativa, amplificada y no amplificada, 100 min aprox.

Presentación: *Cruzadas #2*, Fabra i

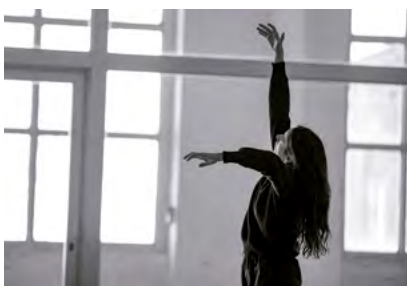
Coats: Centre d'Art Contemporani, Barcelona; 3 diciembre, 2022

Producida por: La Poderosa, Fabra i Coats:

Centre d'Art Contemporani

Coordinada por: Bea Fernández, Mónica

Muntaner, Joana Hurtado



KITE

2022-2024

[Cometa] La serie *Kite* es una forma de investigación —a través de esculturas textiles multicolores y performances— sobre la interacción de las corrientes naturales con el viento y los flujos de aire producidos por la voz humana. Mantenido en tensión entre paredes

o árboles, las esculturas forman escenarios tensos, pero fluidos, que emulan la función aerodinámica de pequeñas velas diseñadas para aprovechar la dinámica del viento y poder elevar o propulsar el cuerpo. Cada obra está relacionada con el clima y el paisaje para los cuales fue concebida: *Kite-1* se inspira en la mitología de los efectos delirantes del persistente viento de la tramontana en el Alt Empordà catalán; *Kite-2* refleja la orientación de los ocho vientos de Menorca, cómo sus características han configurado la historia comercial, la importancia de la estrategia y la vida cotidiana de la isla, y *Kite-4* hace referencia a las brisas marinas y a los vientos El Norte de la región de Los Cabos, en la Baja California Sur (México), una zona célebre por la práctica del *windsurf* y el *kitesurf*.

Kite-1 [Cometa-1, 2022]

Escultura:  tejido HDPE, cinturón de poliéster, cables de acero, anclajes, 286 × 698 × 400 cm aprox.

Performance: solo, no amplificada, con escultura, 30 min aprox.

Presentación: Spiritvessel, Espinavessa; 11 diciembre, 2022-28 abril, 2023 (escultura; performance: 11 diciembre, 2022)

Producida por: Spiritvessel

Comisariada por: Sira Pizà

Fabricación: Tecnodimensión

Kite-2 [Cometa-2, 2023]

Escultura:  tejido HDPE, cinturón de poliéster, cables de acero, anclajes, 2 partes, 300 × 800 × 500 cm aprox. en total

Performance: solo, no amplificada, con escultura, 30 min aprox.; activación pública abierta, con escultura

Presentación: *After the Mediterranean*, Hauser & Wirth Menorca, Maó; 2 abril-29 octubre, 2023 (escultura; activación pública abierta; performance, solo: 1-2 abril, 2023)

Producida por: Hauser & Wirth Menorca
Comisariada por: Oriol Fontdevila
Fabricación: Tecnodimensión

Kite-3 [Cometa-3, 2024]

Escultura: tejido HDPE, cinturón de poliéster, cables de acero, anclajes, estructura de acero,
300 × 200 × 50 cm aprox.

Producida por: Laia Estruch

Fabricación: Tecnodimensión



Kite-4 [Cometa-4, 2024]

Escultura: $\text{+} \ominus$ tejido HDPE, cinturón de poliéster, cables de acero, anclajes,
2 partes, 200 × 350 × 800 cm aprox.
en total

Performance: solo, no amplificada, con escultura, 30 min aprox.

Presentación: El Patio by Zona Maco,
ABC Art Baja, San José del Cabo
(México); 7 marzo-5 mayo, 2024 (escultura; performance: 8 marzo, 2024)

Producida por: Zona Maco

Comisariada por: Juan Canela, Lena Solà Nogué

Fabricación: Tecnodimensión

















[Trenza] *Trena* fue concebida inicialmente para la Sala Oval del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) de Barcelona. Se trata del primer proyecto de Estruch que fomenta explícitamente la interacción con el público. La obra consiste en una trenza de tres túneles neumáticos, con treinta y cinco metros de longitud, entrelazados y con un conducto central que invita a los visitantes a transitar su resonante interior. Inspirado en los sistemas circulatorio, digestivo y respiratorio del cuerpo humano, así como en las redes subterráneas y los toboganes de los parques acuáticos, *Trena* explora el flujo incesante de diversos elementos —aire, fluidos, sonidos, personas o datos— a través de múltiples escalas en el tejido del entorno construido. Al igual que en proyectos previos, como *Crol* (2019-2020), la obra contiene letras y números en su superficie; notaciones que funcionan como un sistema codificado de fecha y localización, o como el número de serie de un producto.

En la presentación de Barcelona, la obra se dispuso como una especie de escultura pública, equiparando el museo como plaza y lugar de encuentro. Este planteamiento tomó fuerza más tarde con la instalación al aire libre de *Trena* en Grote Markt, la plaza principal de Cortrique, en Bélgica. Esta forma de presentación evidenció el interés de Estruch por entender cómo las plazas evocan un espacio público que remite a formas primitivas y territorios comunales, y cómo pueden seguir funcionando como lugares con un potencial interactivo puro.

Trena se reinventa por completo para la exposición *Laia Estruch. Hello Everyone* celebrada en el Museo Reina Sofía en 2025. La piel del túnel se reutiliza como una cortina retráctil

que divide la sala más grande como si fuera un almacén compartimentado. Las entradas del túnel se transforman en toldos mientras que la rampa, que antes soportaba la pasarela, se erige como un esqueleto independiente. Los materiales residuales se embalan en dos petates.

Escultura: *Trena*, tejido de poliéster y PVC, acero pintado, 3 ventiladores, 3500 × 820 × 637 cm aprox. en total (ya no se conserva); — *Trena (Toldo)* [Trenza (Toldo)], 2025, tejido de poliéster y PVC, acero pintado, 660 × 150 × 110 cm; — *Trena (Cortina)* [Trenza (Cortina)], 2025, tejido de poliéster y PVC, acero, 2680 × 315 × 495 cm aprox.; — *Trena (Pont)* [Trenza (Puente)], 2025, acero pintado, 1675 × 705 × 280 cm aprox.; — *Trena (Farcells)* [Trenza (Petates)], 2025, 2 partes, tejido de poliéster y PVC, dimensiones variables

Performance: solo, amplificada, con escultura, 35 min aprox.; activación pública abierta, con escultura

Audio: instalación sonora, bucle, 2 min 10 s

Primera presentación: Sala Oval, Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), Barcelona; 7 julio-3 setiembre, 2023 (escultura *Trena*; activación pública abierta; performance, solo: 6 julio y 2 setiembre, 2023)

Producida por: MNAC

Coordinada por: Alex Mitrani, Lluís Alabern

Asistencia técnica: Rationing

Fabricación: Tecnodimensió, Fàbrica de Creació La Brava

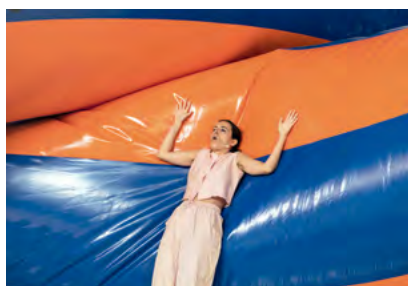
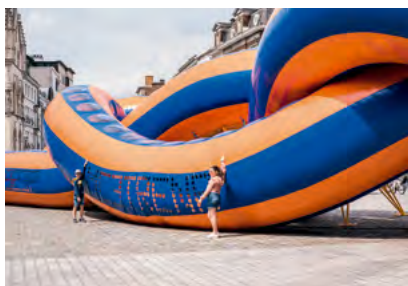
Producción de audio: Xavi Llores

Otras presentaciones:

After Paradise, Trienal de Cortrique, Cortrique, Bélgica; 29 junio-6 octubre, 2024 (escultura *Trena*; activación pública abierta)

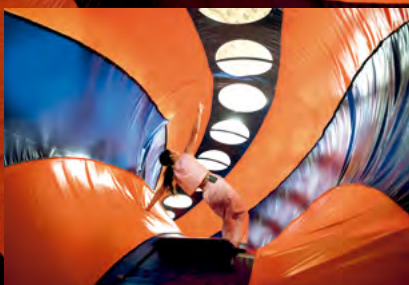
Las obras *Trena (Cortina)* y *Trena (Toldo)*, incluidas en la exposición *Laia*

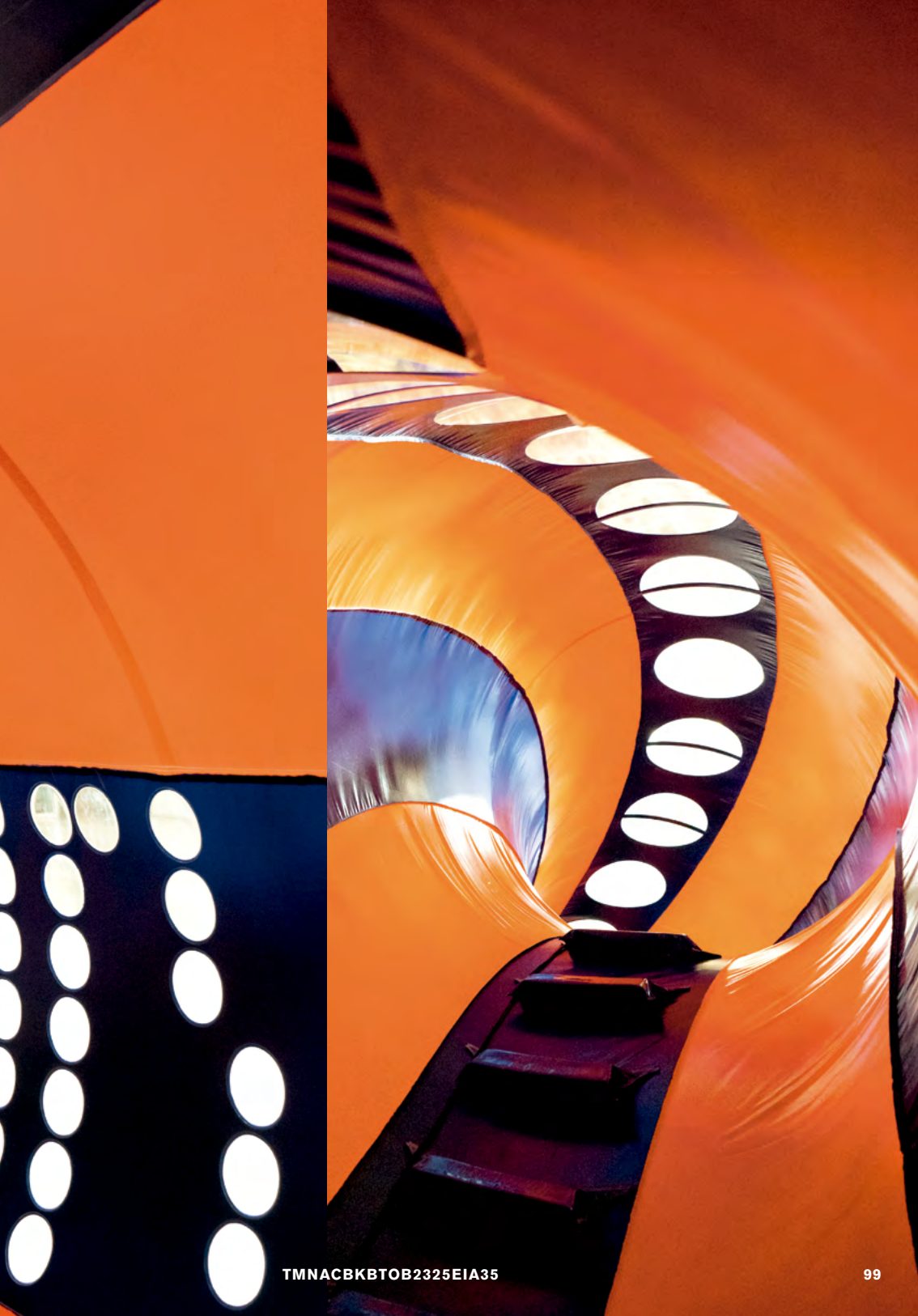
Estruch. Hello Everyone, celebrada en 2025 en el Museo Reina Sofía, son obras de nueva creación producidas a partir del proyecto *Trena*, creado en 2023 para la Sala Oval del Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.















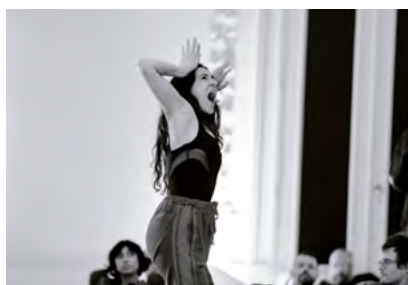
VOZES DE BALEIA**2023**

[Voces de ballena] Performance: solo,
no amplificada, 35 min

Presentación: *O Afeto da Escuta*, Galeria
da Biodiversidade, Oporto; 10-12
noviembre, 2023 (performance:
11 noviembre, 2023)

Producida por: Contemporary Art
Department of Ágora, Cultura e
Desporto do Porto

Comisariada por: Institute for Postnatural
Studies

**CRIT****2024**

Crit es una performance vocal y
gestual, realizada en solitario, que
tuvo lugar en las estribaciones de
los montes Orlické, en la región
checa de Pardubice, una zona de
bosques primigenios y ondulantes

praderas. Inspirándose en las culturas
del pastoreo y la trashumancia así
como en ideas de ecología acústica,
Estruch evocaba el paisaje sonoro
del entorno, mezclando los sonidos
naturales, creados por el humano
y mecánicos que lo animan. La
performance se inspira sobre todo en
los gritos, las llamadas, los chillidos
y los silbidos de los pastores; una
comunicación codificada que se ha
desarrollado durante milenios entre
los humanos y los animales a los que
cuidan y mantienen para el trabajo o
el consumo, con frecuencia en vastos
parajes abiertos. A medida que la
performance avanza, los sonidos
pasan de ser tranquilos e íntimos a
convertirse en expresiones expansivas
y pronunciadas cada vez más alto.
Crit explora cómo el tono, la melodía
y la intensidad vocal desempeñan
un papel crucial en la transmisión
de emociones y la obtención de las
respuestas deseadas, ya se trate de
dar órdenes, animar a alimentarse
u ofrecer consuelo. Además, al
incorporar evocaciones de sonidos
industriales, como el ronroneo
rítmico del motor de un tractor, junto
a aproximaciones de trinos, Estruch
amplifica la noción de lugar como una
composición salvaje y manufacturada
al mismo tiempo, e intenta comprender
mejor cómo se incrustan en los
paisajes sonoros las diversas formas
de conocimiento natural y de
patrimonio inmaterial.

Performance: solo, no amplificada, 45 min
aprox.

Presentación: *Time at the Tips of Conifers*,
5th Forest Symposium, Woods—
Community for Cultivation, Theory and
Art, Hnátnice (República Checa);
5-7 julio, 2024 (performance: 6 julio,
2024)

Producida y coordinada por: Zuzana
Blochová, Edith Jeřábková, Tereza
Porybná

Comisariada por: Marc Navarro



LENGUAS DE AGUA

2024-2025

El proyecto *Lenguas de agua* nace de la invitación de un grupo de vecinos de Llanos de Penagos, un pueblo de Cantabria, a crear una obra de arte que contribuyera a revitalizar la antigua relación de la comunidad con sus fuentes de agua y su arroyo, el Ozudera. Los vecinos sugirieron centrarse en la restauración de las tres fuentes naturales comunales del pueblo, que Estruch imaginó como bocas capaces de dar voz a las masas de agua. Inspirándose en las gárgolas de los tubos de desagüe, las vasijas silbadoras, los cantos de lluvia y el folclore acuático cántabro —sin olvidar la leyenda del hombre pez de la cercana localidad de Liérganes—, Estruch concibió una escultura de lengua

en bronce para cada fuente, animando al agua a hablar, cantar, gorjear y balbucear. *Lengua de aire B* es una obra homóloga aérea de este proyecto. Las esculturas que conservan las mismas formas ondulantes, pero con inscripciones diferentes, pasan a ser instrumentos tocados por el aire.

Lenguas de agua (2024)

Escultura: *Lenguas de agua* (2024), bronce, obra pública, 32,9 × 41,1 × 23,7 cm; *Lengua Depósito*, bronce, obra pública, 31,5 × 14,2 × 21,8 cm; *Lengua Molino*, bronce, obra pública, 14,9 × 35,7 × 9,8 cm

Performance: activación pública

Primera presentación: *Aguas vivas*, Llanos de Penagos (escultura, activación pública abierta, 13 julio, 2024-actualidad)

Producida por: Concomitantes (2022-2024), Fundación Daniel y Nina Carasso

Con la colaboración de: habitantes de Llanos de Penagos

Mediación: Alejandro Alonso Díaz, Sören Meschede

Fabricación: Alfa Arte

Lenguas de aire (2025)

Escultura:  *Lengua de aire B*, bronce, 32,9 × 41,1 × 23,7 cm

Producida por: Museo Reina Sofía

Fabricación: Alfa Arte



ERA**2024**

Escultura: nailon, 3 partes: 2 piezas
 100 × 135 cm c/u, 1 pieza 80 × 200 cm
 Performance: solo, amplificada, 18 min
 aprox.

Presentación: *Segar i cantar*, Lo Pati
 Centre d'Art – Terres de l'Ebre,
 Amposta y Balada; 14 septiembre-
 3 noviembre, 2024 (escultura;
 performance: 14 septiembre, 2024)
 Producida por: Lo Pati Centre d'Art –
 Terres de l'Ebre, Fundación Daniel y
 Nina Carasso
 Fabricación: Tecnodimensión
 Comisariada por: Garba

**HELLO EVERYONE AUDIO****2025**

Hello Everyone Audio es la banda
 sonora multicanal de la exposición
Laia Estruch. Hello Everyone. Varios

altavoces de pared se disponen en las salas del museo. A medida que los visitantes recorren la muestra y encuentran los elementos tangibles y visuales de la práctica de Estruch, atraviesan «paredes» de ondas sonoras: ruido, música y lengua hablada, susurrada, gritada o cantada por la artista. Algunos de estos sonidos proceden de grabaciones de ensayos y activaciones de la artista registrados desde 2011, mientras que otros salen de sesiones preliminares realizadas en estudio así como de canciones y pistas publicadas en vinilo, casete, CD o en formato digital. Estruch diseña junto con el músico y productor Xavi Llores, con quien colabora desde hace tiempo, el bucle de cada altavoz y los paisajes sonoros, que ambos crean en relación con las obras que se sitúan cerca. La experiencia auditiva pasa de un barullo comunitario, en el que el archivo sonoro de la artista se mezcla con los sonidos ambientales de otras voces, a una sensación más íntima de escuchar conversaciones privadas.

Audio: (☞) *Hello Everyone Audio*,
 7 partes, instalación sonora, bucle,
 varias duraciones

Presentación: *Laia Estruch. Hello
 Everyone*, Museo Reina Sofía,
 Madrid, 26 febrero-1 septiembre, 2025
 Producida por: Museo Reina Sofía
 Producción de audio: Xavi Llores
 Comisariada por: Latitudes

HELLO EVERYONE VÍDEO**2025**

Con *Hello Everyone Video*, Estruch aborda las cuestiones relativas a la corporalidad y la performatividad más allá de la presencia física de la propia artista, a la vez que explora la relación, con frecuencia polémica, entre la performance, la documentación y el vídeo en la era de la comunicación en red. Se trata de un montaje, en varias partes, de sonidos e imágenes en movimiento extraídos de diversas fuentes y formatos, que incluye cortes

en bruto de las performances públicas de Estruch —en origen grabados con un afán puramente documental—, grabaciones de ejercicios de entrenamiento capturados de manera informal, así como secuencias editadas y concebidas como películas autónomas, que rara vez han sido presentadas como tales. Las partes que componen la obra, editadas por el realizador y productor de vídeo Anxo Casal, han sido concebidas tanto para su exhibición como para su difusión en las redes sociales y las pantallas de los móviles. Con una superposición rítmica de imágenes y sonidos sincronizados o no, los vídeos amplían dos conceptos recurrentes en la práctica de Estruch: el anuncio o la publicidad y el documento dinámico.

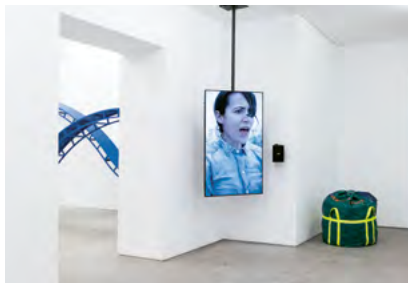
Vídeo:  *Hello Everyone Video*,
4 partes, varias duraciones

Presentación: *Laia Estruch. Hello Everyone*, Museo Reina Sofía,
Madrid, 26 febrero-1 septiembre, 2025

Producido por: Museo Reina Sofía

Producción de vídeo: Anxo Casal

Comisariada por: Latitudes



















Si el arte en nuestros días es resultado de múltiples reflejos especulares, capas y capas de significado que se superponen y contaminan, entonces la obra de Laia Estruch (Barcelona, 1981) se nos presenta como un índice latente, en permanente evolución, de esa rica amalgama. Un archivo de varios caminos de experimentación formal a través de los que la creadora catalana exhibe su voluntad expresa de indagar y poner a prueba la realidad.

La exposición *Laia Estruch. Hello Everyone* es, desde su propio título, una invitación a acercarnos, sin prejuicios, a la obra que Estruch ha venido realizando durante más de dos décadas. Un texto sorprendente que adquiere, en esta muestra, nuevas y fecundas lecturas por su interpretación valiente del mundo y de las cosas.

En el trabajo creativo de Estruch conviven tantas inquietudes y preguntas como lenguajes de los que se ha servido en su consolidada trayectoria. La performance y la escultura son, como ella misma refiere, los principales marcos de su práctica artística. Sobre ese cauce surge, aquí y allá, una mágica alianza del cuerpo, el gesto, la palabra, el territorio y, de manera muy especial, la voz. Siempre con un empeño irreductible en ver más allá y ahondar en el misterio, en el envés de lo que nos pasa.

Reflexiona Alessandro Baricco, en su libro *La vía de la narración*, sobre la cantidad de decisiones que toma, de forma consciente o no, quien narra. Las hay también, decisiones, innumerables, en la obra de Laia Estruch, un corpus en el que resuena esa cuestión fundamental que formula el escritor italiano: «¿De dónde viene el milagro de una voz?». Quizás esta exposición, tan atravesada por voces y registros sonoros, nos pueda aportar algunas respuestas reveladoras.

Mi gratitud al equipo curatorial de Latitudes, integrado por Max Andrews y Mariana Cánepa Luna, y al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, por propiciar esta audaz reflexión retrospectiva sobre la obra de Laia Estruch.

Ernest Urtasun Domènech
Ministro de Cultura

Con la voz y el cuerpo como principales herramientas de trabajo, Laia Estruch (Barcelona, 1981) ha desarrollado una práctica artística que se sitúa en la intersección entre la performance y la exposición. A través de proyectos de largo recorrido de inequívoco carácter procesual, la artista explora las posibilidades que abre una aproximación al lenguaje, el sonido y el movimiento desde su materialidad. Proyectos en los que la improvisación, la utilización de fuentes documentales intervenidas o la reflexión en torno a cómo nos relacionamos con el tiempo y el espacio juegan un papel determinante. En ellos ha ido cobrando una importancia creciente la realización de dispositivos escultóricos interactivos que Estruch concibe como un «cuerpo-instrumento que habita la escena» y que a menudo están marcados con inscripciones, a modo de notaciones o partituras corporales, que le sirven de guía para sus improvisaciones coreográficas y vocales.

La exposición *Laia Estruch. Hello Everyone* revisita una amplia selección de sus trabajos desde 2011 hasta la actualidad, desplegándose como un archivo en el que conviven eventos en directo, esculturas, instalaciones sonoras, imágenes en movimiento, obras gráficas y partituras visuales. El título de la muestra está tomado del monólogo conceptual con el que la artista abría las performances de *Jingle* (2011), una obra concebida como una campaña viral de automitologización para darse a conocer en la escena artística barcelonesa. En palabras de Max Andrews y Mariana Cánepa Luna, integrantes del colectivo Latitudes a cargo del comisariado de la muestra, la obra funcionaba como una suerte de «declaración de intenciones irónica sobre la búsqueda de Estruch de su auténtica voz como artista».

Jingle da cuenta ya de la voluntad de entrelazar arte visual, poesía oral, música, teatro experimental, danza contemporánea y práctica corporal que marcará su trabajo artístico a partir de entonces. Una deriva en la que fue fundamental su paso por Nueva York y sus clases en The Cooper Union, donde entra en contacto con proyectos fundacionales del género interdisciplinar de la exposición performativa a partir del cual se cataliza «su intuición de que la performance podía experimentarse como subjetiva, corporal y afectiva», como señalan Andrews y Cánepa Luna, pero también releerse a través de sus registros como un objeto artístico discursivo que no se agota en el tiempo de su ejecución.

La investigación en torno a lo autobiográfico y la centralidad de lo emocional para buscar una nueva forma de hacerse cargo de su propia memoria están patentes asimismo en obras como *Performance al teatre. En lloc d'actuar fabulo* [Performance en el teatro. En lugar de actuar fabulo, 2012], que consiste en un ejercicio casi terapéutico para abordar un drama familiar.

El empleo de fuentes documentales y objetos encontrados de diversa índole, adquiere como punto de partida para la creación de lo que en el ámbito de las políticas públicas o el desarrollo de *software* se denomina «documentos vivos» —esto es, documentos que funcionan como notaciones o partituras sujetas a diversas y sucesivas reinterpretaciones— un gran protagonismo en algunos proyectos que realiza desde mediados de la década de 2010. Ejemplo de ello son trabajos como */fu:d/* (2014), en el que extrae fragmentos del libro *Mrs. Beeton's Book of Household Management* [El libro de la señora Beeton sobre la administración del hogar, 1861], un manual de cocina y tareas domésticas para mujeres británicas burguesas de la época victoriana, para llevar a cabo una serie de obras vocales donde la artista encara cuestiones como la división sexual de trabajo o el efecto regulador de las recetas culinarias escritas.

Estruch introduce un nuevo elemento en su propuesta, la escultura, en *Moat* [Foso], un conjunto de proyectos *site-specific* desarrollado entre 2016 y 2017 a partir del cual irrumpe el objeto dotado de cualidades performativas. En *Moat*, la incorporación de estructuras modulares, en un primer momento metálicas y después construidas con tejido de poliéster y PVC, le permite generar un set escénico desde el que explorar el movimiento corporal y la expresión vocal elevados por encima del suelo, la plataforma tradicional de la danza y el teatro. En la tercera entrega de esta serie, *Moat-3* [Foso-3, 2017], lleva un paso más allá su exploración de las cualidades performativas de la escultura a través de estructuras hinchables que le permiten crear un cuerpo blando y maleable que incluso parece respirar y murmurar.

La simbiosis voz-cuerpo-escultura también está presente en proyectos en los que explora las posibilidades expresivas y sonoras de la voz subacuática, como en *Crol* (2019-2020), acción que lleva a cabo en piscinas públicas transformadas en escenarios sonoros donde su cuerpo sumergido, su voz y sus respiraciones interactúan con grandes esculturas neumáticas similares a eslabones de cadenas y boyas de amarre. La investigación en torno a la voz se amplía en sus trabajos con los sonidos que produce el viento como los silbidos en *Ocells perduts* [Pájaros perdidos, 2021-2022] y *Kite* [Cometa, 2022-2024]. Esta última es una serie de instalaciones performativas realizadas con paneles textiles multicolores, similares a velas de barcos, con los que construye escenarios aerodinámicos que le permiten investigar la interacción entre las corrientes naturales del viento y los flujos de aire producidos por la voz humana.

El trabajo en torno a la noción de «documento vivo» adquiere una nueva dimensión en *Ganivet* [Cuchillo, 2020/2025], una escultura metálica en la que inserta una serie de inscripciones a modo de notación táctil que le sirven de guía para las improvisaciones de voz y movimiento

en esta serie de performances sobre la obra de Joan Brossa, artista pionero en la confluencia de la poesía con las artes visuales y escénicas.

Desde su creciente interés por llevar su trabajo más allá de los marcos institucionales, en algunos de sus últimos proyectos, como *Trena* [Trenza, 2023/2025], la artista ha buscado involucrar activamente al público, tratando de integrar las interferencias e interrupciones que la interacción con el espacio urbano genera como un material artístico más. Este desplazamiento discursivo explicita la dimensión social, antropológica y política que siempre ha tenido su práctica. Porque tras su determinación por poner en el centro la expresión vocal y corporal desde su materialidad intersubjetiva, por explorar cómo los sonidos y los movimientos de los cuerpos interactúan con el espacio y pueden tanto reforzar como subvertir sus reglas, lo que subyace, nos señalan Andrews y Cánepa Luna, es un firme «compromiso con las políticas de alzar la voz, tomar la palabra y contestar». Un compromiso que, en su caso, no solo encarna un rechazo a «guardar silencio» en la esfera pública, ese mandato que ha condicionado históricamente a la voz femenina, sino que también articula la reivindicación de ser escuchada —y escuchar— de otra manera.

La revisión relacional que la muestra *Laia Estruch. Hello Everyone* nos ofrece de los proyectos que Laia Estruch ha desarrollado a lo largo de los últimos quince años nos permite descubrir las múltiples capas que se superponen en su obra. A través de la activación de un dispositivo expositivo que atiende a la especificidad de su propuesta, al funcionar a la vez como una retrospectiva y como un almacén viviente que reconfigura su cuerpo de trabajo, en la muestra se pone de relieve la forma en la que esta artista ha logrado entrelazar de manera orgánica lo performativo con lo escultórico, la reflexión introspectiva con la búsqueda de un agenciamiento político, el afán experimental con la pulsión poética. En esa simbiosis radica la capacidad que tiene su obra de atravesarnos y confrontarnos, parafraseando a la propia artista, con las «múltiples voces que viven dentro de nosotros».

Manuel Segade
Director del Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía

Laia Estruch: voz-cuerpo-escultura

Una fotografía en blanco y negro muestra a seis mujeres jóvenes, entre ellas Laia Estruch, participando en una marcha. Parece que cantan, pero no podemos oír sus palabras. Sonrientes, desnudas, van cogidas del brazo; una imagen de sororidad y solidaridad que reconocemos de los movimientos pacifistas y de liberación de la mujer de la década de 1960, pero que documenta una manifestación en Barcelona en la antesala de la invasión de Irak liderada por Estados Unidos en 2003¹.

Corre el 14 de abril de 2011. Vestida con un mono negro elegante y enmarcada por luces de neón rosa, Estruch está de pie delante de un micrófono, meciéndose al son de un estribillo electrónico muy pegadizo. La música se diluye y ella inicia un monólogo conceptual medio hablado, medio cantado, que presenta la obra *Jingle* (2011) y a una artista llamada Laia Estruch: «*Hello everyone my name is Laia Estruch and I would like to announce the lecture on the history of my project...*» [Hola a todo el mundo, me llamo Laia Estruch y me gustaría anunciar la conferencia sobre la historia de mi proyecto...]. La carrera artística de Estruch comenzó ese día en el que encontró su voz. Como ya sabemos, esta afirmación no es del todo cierta. Pero solo es el principio de la historia.

Después de licenciarse en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona en 2010, Estruch se instaló durante cinco meses en Nueva York para estudiar en la escuela de arte The Cooper Union. Para cuando regresó a España y montó *Jingle*, su trabajo se había metamorfoseado de forma deliberada e instintiva en performance y experimentación vocal. Su breve pero potente paso por Nueva York catalizó el incipiente entrelazamiento de arte visual, poesía hablada, música, teatro experimental, danza contemporánea y práctica corporal. Fue un tiempo extraordinario de serendipia, de descubrimientos fortuitos y valiosos, para estar en la ciudad, en la que la artista vio varios ejemplos paradigmáticos del nacimiento del nuevo género interdisciplinar de la exposición performativa: la exhibición de «situaciones construidas» de

¹ Este recorte de prensa se convertiría más tarde en la obra *No a la Guerra* (2012).

Tino Sehgal, en el Solomon R. Guggenheim Museum, fue emblemática por la innovación que supuso que los artistas visuales emplearan a actores o bailarines para ejecutar sus obras; por otra parte, las performances *The Artist Is Present* [La artista está presente, 2010], de Marina Abramović en el Museum of Modern Art (MoMA), y la residencia de la Trisha Brown Dance Company, en el Dia Beacon, fueron ejemplos representativos de cómo coreografías históricas y obras de arte en vivo de la década de 1960 pudieron ser reactivadas en museos de arte. La práctica de Estruch, que se inscribe en la intersección entre el acto de performar y el de exhibir, se situó desde el principio en este relajamiento de las formas de lo vivo, los modos de puesta en escena y las maneras de prestar atención a los cuerpos en el espacio. La artista tuvo la intuición de que la performance podía experimentarse como subjetiva, corporal y afectiva, y de que también podía presenciarse —al igual que la fotografía de la protesta— como algo histórico, discursivo y mítico en el presente.

Jingle fue un debut autorreflexivo en la escena artística barcelonesa; en parte parodia pop de anuncio publicitario y en parte *making of* oral sobre su propia ideación y desarrollo, sin olvidar la búsqueda de un estilo convenientemente cautivador para su prelude melódico. El proyecto, que discurrió a lo largo de tres espectáculos en directo de *spoken word* o palabra hablada, cada uno con distintas variaciones de la cancioncilla introductoria, se concibió como una campaña viral de automitologización. La promoción de una nueva versión de Estruch se hizo a través de la agencia comunicativa de su voz y el envoltorio gráfico como propaganda pop que culminó con el lanzamiento de un vinilo de 7 pulgadas. *Jingle* constituyó una bisagra entre dos convenciones culturales: la presencia directa de la voz performativa —en esencia, una persona delante de un público— y el estatus de las voces humanas desde que se volvieron reproducibles, explicitado a través de un material fonográfico deliberadamente obsoleto. La palabra *jingle* data de los primeros anuncios radiofónicos que usaban melodías cortas y repetitivas para hacer deseables y recordables los productos aunque, por su combinación de melodía y mensajes, *Jingle* también evocaba comparaciones con las canciones tradicionales de los vendedores ambulantes. En la época precedente a la alfabetización generalizada y a la capacidad de producir textos impresos en masa, los pregoneros desempeñaban un papel crucial en la vida comunitaria. Estos mensajeros anunciaban edictos, leyes, noticias, etcétera, y servían de canales directos y auditivos de información en sociedades en las que muchos no sabían ni leer ni escribir. *Jingle* es una declaración de intenciones irónica sobre la búsqueda de Estruch de su «auténtica voz» como artista. Mediante la evocación de un pasado en el que las palabras habladas parecían importar más, así como de unos tiempos tecnológicos de

grabación y relectura más simples, la artista puso de manifiesto que las voces no son inocentes ni cultural ni políticamente, pero también señaló la escasez del interés prestado a eso que resulta tan esencial para la voz: cómo suena.

LA VOZ EXTRA NORMAL

Estruch también se basó en su experiencia para su siguiente proyecto, pero el foco se trasladó de la incipiente autobiografía profesional al drama familiar. *Performance al teatre* [Performance en el teatro, 2012] continuó la línea de «trabajo sobre el yo» de *Jingle*, pero aportó una dimensión personal y casi terapéutica con un cambio de tono brusco que resultó inescrutablemente «duro de leer» y difícil de escuchar. El punto de partida fue una conversación de cuatro horas entre Estruch y su padre que ella grabó en vídeo en 2009 con el propósito de hacer una película. El metraje nunca se utilizó, pero su contenido lingüístico se transformaría, años más tarde, en una obra vocal enteramente abstracta.

El proyecto se configuró primero por medio de una serie de preludios de lectura en pequeños espacios de arte donde la artista actuaba de espaldas a distintas frases ampliadas en la pared; enunciados que habían sido extraídos de la conversación y únicos vestigios legibles del intercambio, como la gnómica *Entendre'm no m'entendràs perquè no m'entenc ni jo* [Entenderme no me entenderás porque no me entiendo ni yo]². Al transponer las peculiaridades e inflexiones de la voz de su padre a una gramática expresiva de disfluencia, Estruch borró el resto de las palabras inteligibles encarnando lo que su discurso no podía articular, ya fuera en un movimiento de su cara o en su destilación de un timbre. El 10 de diciembre de 2012, la artista pronunció de memoria una versión extraordinaria de cuarenta y cinco minutos ante el auditorio del teatro La Villarroel en Barcelona. Acompañada en el escenario tenuemente iluminado tan solo por un micrófono de escopeta y la escenografía preexistente de la fachada de una casa, *Performance al teatre. En lloc d'actuar fabulo* [Performance en el teatro. En lugar de actuar fabulo] se valió de la parafernalia de la presentación con entrada de una obra minimalista y existencial —el público llega a una hora predeterminada, se sienta, las luces se atenúan, etcétera— y, de hecho, fue una obra muy dramática y exigente que requirió la atención absorbente del público de principio a fin, incluso si los susurros a veces casi inaudibles y la tos contenida de Estruch atraían precisamente la atención hacia los ruidos que los preceptos del teatro consideran disruptivos³. Con los

2 Esta performance tuvo lugar el 2 de febrero de 2012 en The Private Space Gallery de Barcelona.

3 Véase Claire Bishop, *Disordered Attention: How We Look at Art and Performance Today*, Londres, Verso, 2024, pp. 92 y 224.

murmillos taciturnos, los gritos roncros, las exclamaciones catárticas, la deglución torpe y la respiración entrecortada, el intenso monólogo «irracional» desterraba la palabra discursiva a la vez que permitía escuchar los sonidos reales de la agencia vocal. Estruch había encontrado una forma nueva, radicalmente diferente, de alzar la voz y de ponerse en juego.

Al sumergirse en eso que se ha descrito como las «técnicas vocales extendidas» o la voz «extra normal» en un marco teatral, Estruch no estaba actuando ni retratando a un personaje en el sentido tradicional⁴. En lugar de eso, estaba poniendo en escena articulaciones de la voz; Estruch no era más su padre que una estrella del pop. La voz extra normal se encuentra ya en la vanguardia rusa, así como en la poesía sonora del dadaísmo en los albores del siglo. Por ejemplo, la ópera *Victoria sobre el sol* (1913), con escenografía y diseño de vestuario de Kazimir Malevich, se escribió en la lengua experimental *zaum*, un dialecto eslavo primordial excéntrico entrelazado con el canto de los pájaros y el ruido cósmico⁵. En las décadas de 1960 y 1970, varios intérpretes profundizaron en el lenguaje no verbal y la plasticidad de la voz al tiempo que tendían puentes entre los mundos de las artes visuales, el teatro, la poesía y la música experimental. Artistas como Joan La Barbara y Demetrio Stratos exploraron ámbitos vocales primitivos y desconocidos, incorporando técnicas como la ululación, el chasquido glotal, la respiración circular y el canto difónico a lo largo de sus discografías y obras en directo.

Es evidente que el soporte físico de la obra *Performance al teatre* fue el CD de la performance que Estruch lanzó más tarde, pero también cómo la memoria del trabajo vocal se había inscrito en el cuerpo de la artista. La noción de documento o partitura, que adquirió una importancia cada vez mayor en los años posteriores, consistía aquí en pasar de la conversación a la imagen en movimiento y a una suerte de glosario emocional de lo no dicho, lo indecible o lo inefable. Si bien el recuerdo de una voz particular y sus afectos pueden ser indelebles, la experiencia directa de la vocalidad, en tanto aire expulsado desde el interior del cuerpo humano, es algo que suele considerarse efímero, que

4 Aunque la locución «técnicas vocales extendidas» aparece por primera vez en el discurso musical de la década de 1970, las prácticas que engloba —*Sprechstimme*, canto de notas con formas geométricas, multifónicos, voz rota, cánticos, chillidos, gemidos, gritos, etcétera— tienen un linaje mucho más antiguo. Véase, por ejemplo, Ted Szántó, «Extended Vocal Techniques», *Interface* 6, n.º 3-4, 1977, pp. 113-115.

5 Igualmente, los recitales que Raoul Hausmann dio de su poema *fmsbw* (1918) y *Ursonate* (1922) de Kurt Schwitters tienden a considerarse «sinsentidos» que protestan contra la racionalidad, aunque sus fragmentos fonéticos y sus dinámicas rítmicas reflejaban la brevedad codificada y la sintaxis de una nueva tecnología de la comunicación: el telégrafo.

nace y muere de nuevo con cada respiración⁶. Para el turbulento dramaturgo Antonin Artaud, la representación teatral era un gesto mágico que podía producirse una sola vez y que, una vez registrado, quedaba muerto⁷. Aunque lo que le interesaba a Estruch no era propiamente actuar, sino algo más parecido a «actuar sobre» la memoria para cambiarla y transformarla, la noción de documentos vivos o muertos, y la posibilidad de archivar y recuperar voces, cobraron cada vez más importancia.

DOCUMENTO VIVO, PARTITURA VIVA

En ámbitos como el de las políticas públicas o el desarrollo de *software*, el concepto de documento vivo o dinámico hace referencia a un documento que se revisa, se modifica y evoluciona continuamente a lo largo del tiempo —un código de conducta o una wiki, por ejemplo—, en oposición a un documento estático o muerto, como la página de una enciclopedia impresa⁸. En la transición al proyecto */fu:d/* (2014) —cuyo título es la transcripción fonética de la palabra *food*, «comida»—, Estruch empezó a pensar explícitamente en estos términos sobre la relación de vaivén existente en su trabajo entre materiales de origen de diversos tipos, procesos de traducción a partituras, libretos y otras formas de notación, y el propio cuerpo como documento o archivo. En */fu:d/* volvieron las palabras, pero con lo que parece una extraña sensación bucal. Escritas con pincel y tinta, cubrían casi doscientas hojas de papel, y este haz de lenguaje, apilado como un folio suelto en un atril, o dispuesto en una pared como un cartel pegado en la calle, se convirtió en la base de una performance vocal. Los fragmentos y las frases habían sido extraídos de *Mrs. Beeton's Book of Household Management* [El libro de la señora Beeton sobre la administración del hogar, 1861], un manual de cocina y tareas domésticas para las mujeres británicas de la época victoriana que fue un éxito de ventas. La elección de este documento muerto fue reveladora. Su dimensión dietética y culinaria no solo añadía palatabilidad o repugnancia al recién descubierto gusto por la sustancia sonora de Estruch, llevando inexorablemente el enunciado hacia las distorsiones bucales de la masticación y la ingestión —o del esputo—, sino que ponía en evidencia la función de las recetas como protocolos escritos que crean un vínculo entre dos formas de

- 6 Mladen Dolar describió el sonido vocal como «un misil corporal que se ha desprendido de su fuente, se ha emancipado, pero sigue siendo corpóreo». Véase Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*, Cambridge, MIT Press, 2006, p. 73.
- 7 El «teatro es el único lugar del mundo donde un gesto no puede repetirse del mismo modo». Véase Antonin Artaud, *The Theater and Its Double*, Nueva York, Grove Press, (1938) 1958, p. 25 [Trad. cast. de Enrique Alonso y Francisco Abelenda, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 2001, p. 86].
- 8 Véase, por ejemplo, Cyrille Martraire, *Living Documentation: Continuous Knowledge Sharing by Design*, Hoboken, Pearson Education, 2019.

documentación dinámica⁹. Por un lado, las recetas normalizan y fijan en tinta lo que antaño solo se memorizaba o improvisaba; por otro, sirven de instrucciones que hay que interpretar en función del sabor o la disponibilidad de ingredientes¹⁰. En las lecturas de Estruch, cada hoja era concebida como una nueva preparación para cocinar fonéticamente las cualidades sonoras de los textos. Durante este proceso, palabras que metafóricamente ya habían sido arrancadas de un documento estático de hiperdomesticidad empresarial y normas de género caducas se convirtieron en enunciados públicos vivos en los que los apetitos y los ingredientes del discurso eran continuamente machacados y refritos. Un tono humorístico empezó a aflorar también en estas performances, cuyas voces distintivas evocaban diferentes personajes de un relato y la tipografía de las partituras de papel se desplegaba como las viñetas secuenciales o las burbujas de diálogo de una tira cómica.

El siguiente proyecto de Estruch ahondó la senda ya iniciada de traducir un estático material de origen a su repertorio vocal vivo en constante expansión, todo ello sin dejar de explorar las convenciones y las posibilidades de la puesta en escena disciplinaria de la voz. *Àlbum Victòria* [Álbum Victoria, 2015-2020] se inició con el descubrimiento fortuito, en un mercadillo de Barcelona, de un álbum de fotos lleno de pequeños dibujos de Jordi Samsó, un artista conocido por sus pinturas y grabados febriles de corte surrealista. Estruch observó que los dibujos, repletos de líneas expresivas, figuras y animales, recordaban, de diversas maneras, la notación gráfica o evocaban motivos narrativos mágicos. A partir de estos, la artista ensambló un conjunto de letras de canciones que mezclaban repeticiones *staccato* con fragmentos descriptivos, como si imitaran la forma con que su ojo recorría los elementos de la página: «*Una caixa d'eines, una presó, una caixa d'eines, una presó. Una casa petita, barrots, barrots, barrots. Dos pins allargats, ombres, ombres, ombres*» [Una caja de herramientas, una prisión, una caja de herramientas, una prisión. Una casa pequeña, barrotes, barrotes, barrotes. Dos pinos alargados, sombras, sombras, sombras]. Al igual

9 En el siglo XIX, la voz era entendida como algo que se emitía y también se ingería, «con comentaristas que describían los discursos largos como comidas pesadas, o la pronunciación regional como una bullabesa confusa». Véase Josephine Hoegaerts, «Voices that Matter? Methods for Historians Attending to the Voices of the Past», *Historical Reflections* 47, 2021, pp. 113-137, disponible en <https://doi.org/10.3167/hrrh.2021.470106> [última consulta: 25-11-2024].

10 Aunque Isabella Beeton estandarizó el formato de receta que conocemos hoy al incluir una lista de ingredientes, medidas y tiempos de cocción, no recopiló recetas no documentadas previamente, sino que plagió metódicamente otros libros de cocina, en concreto a Eliza Acton, Charles Francatelli, Alexis Soyer y Elizabeth Raffald. Véase Kathryn Hughes, *The Short Life and Long Times of Mrs. Beeton*, Londres, Fourth Estate, 2005.

que con *Performance al teatre*, las activaciones en directo de *Àlbum Victòria* transcurrieron inicialmente en salas de artes visuales antes de dar el salto a un formato de puesta en escena completamente distinto. Mientras que la primera optaba por llevar la puesta en escena al prosenio, *Àlbum Victòria* se desplazó hacia un espectáculo más propio del concierto de rock o de un festival. Después de una actuación *underground* en Barcelona en 2016, Estruch se incorporó a la banda de *hard rock* Joliette como vocalista invitada en Ciudad de México en 2020. En 2021 actuó también en Santiago de Compostela con el grupo gallego Samesugas. Al adoptar un nuevo protocolo de performance —con escasas expectativas de atención centrada— y vincular la producción lírica en directo con el *ethos* pospunk de la distorsión y la transmisión de energía, los dibujos de Samsó gruñeron, aullaron y cobraron vida.

ESCULTURA-ESCENA

Con la serie *Moat* [Foso, 2016-2017], Estruch inició una nueva fase de trabajo basado en proyectos, a menudo *site-specific* (concebidos expresamente para un determinado lugar), en los que introduce un nuevo elemento: la escultura. Aunque se podría afirmar que en sus proyectos previos el marco de la performance creaba una relación escultórica con el cuerpo performativo, este ya había sido predefinido, en gran medida, por los códigos basados en eventos, sin olvidar las expectativas de un escenario elevado y observado desde una posición unificada. Con la estructura metálica modular de *Moat-1* [Foso-1, 2016], Estruch empezó a construir sus propias convenciones para la expresión vocal y el cuerpo por medio de lo que se convertiría en el primero de varios objetos de arte visual en coexistencia con la performance. Fueron concebidos como lo que ella denominó tanto *escena* como *escenari*: una escena, una plataforma o un escenario. Además, para Estruch la escultura ya implicaba un movimiento o una acción en el espacio; también era un cuerpo performativo del mismo modo que el cuerpo humano que se desplaza en el espacio es escultórico. Igualmente, el sonido de la voz tiene un efecto material sobre la forma y la textura del aire¹¹. La voz es una extensión estructural del cuerpo. Conformada por el flujo de aire que sube desde los pulmones y se precipita por la tráquea, la voz está moldeada por las cuerdas vocales vibrantes, rebota elevándose y resonando en la cámara hueca de la boca, y repercute en las cavidades nasales antes de

11 Como describió de forma evocadora el músico Frank Zappa, los intérpretes que trabajan con el sonido son, en efecto, escultores del aire: «La música en los conciertos es un tipo de escultura. El aire en el espacio de actuación queda esculpido en algo». Véase Frank Zappa y Peter Occhiogrosso, *The Real Frank Zappa Book*, Nueva York, Poseidon Press, 1989 [Trad. cast. de Manuel de la Fuente y Vicente Forés López, *La verdadera historia de Frank Zappa. Memorias*, Barcelona, Malpaso, 2014, p. 161].

planear desde el paladar, la lengua y los labios hacia el aire exterior. Su conciencia cada vez mayor del poder, la intimidad y la reciprocidad de esta simbiosis voz-cuerpo-escultura guió a Estruch, con *Moat-I*, en el diseño de un set escénico capaz de elevar su cuerpo performativo —y sus vocalizaciones— por encima de la supeditación de la danza al suelo como la base para el movimiento y el equilibrio. Estruch descubriría estas posibilidades al aire libre, en el parque infantil.

Moat-I adopta las formas elementales de los aparatos de juego infantil de los parques o las plazas públicas, que se componen de una estructura geométrica de fabricación industrial formada por barras, escaleras, arcos, puentes y aros que se entrelazan. Una vez construida esta estructura, la artista debía descubrir cómo activarla. Y, sin embargo, fue más bien a la inversa: Estruch indagó en lo que la estructura le permitía hacer, trepando, colgándose o acoplando su cuerpo y reaccionando a cómo diferentes posturas podían llevarle a constreñir su voz o abrirla a nuevas formas sonoras. La escultura exigía una serie de ejercicios de entrenamiento para explorar el movimiento, la fuerza y la posición del cuerpo. El proceso empezó con una serie de sesiones privadas que exploraban la naturaleza generativa de la resistencia física, grabadas en vídeo por la artista como una atleta que practica y repite rutinas. Los ejercicios filmados de actividad física repetitiva hunden sus raíces en diversas influencias artísticas, como la de Bruce Nauman, que exploró las limitaciones del espacio de su estudio con su propio cuerpo en obras de vídeo como *Slow Angle Walk (Beckett Walk)* [Camino lento angular (El paseo de Beckett), 1968]; también Matthew Barney, cuyo debut en una galería neoyorquina en 1991 incluyó un vídeo del artista escalando por el techo de la galería con un equipo de alpinismo¹². No obstante, los ejercicios de Estruch evolucionaron hacia una presentación pública en estudio abierto con esencialmente las mismas características, a saber, un ensayo en directo «exhibiendo» su fase de desarrollo que más tarde evolucionaría a una obra escénica de cuarenta y cinco minutos: «*Moat* es un trabajo de estudio llevado al escenario, una acumulación de ejercicios sin teatralizar, hechos de carne, aliento y hierro»¹³.

12 *Mile High Threshold: Flight with the Anal Sadistic Warrior* (1991) de Matthew Barney se presentó por primera vez en la Barbara Gladstone Gallery de Nueva York.

13 *Moat-I* se presentó por primera vez en el Hangar | Centre de producció i recerca d'arts visuals de Barcelona en julio de 2016. Posteriormente se presentó en el escenario del Antic Teatre de Barcelona el 1 de diciembre de 2016. La cita «*Moat és un treball d'estudi portat a escena, una acumulació d'exercicis sense teatralitzar, de carn, alè i ferro*» es del cartel-flyer elaborado por este último espacio, disponible en <https://www.teatrebarcelona.com/espectacle/moat-laia-estruch> [última consulta: 25-11-2024].

En el espacio del parque infantil, el escenario es la vida cotidiana sin guion. Los intérpretes son los enérgicos niños que corretean y no paran quietos, y sus voces crean una alegre algarabía que resuena a su alrededor. Pero, para Estruch, también lo son las estructuras del parque en sí mismas y las posibilidades creativas y colaborativas que favorecen. El concepto de parque infantil público, como espacio para la exploración creativa —abierto al diálogo entre los humanos y la arquitectura, e integrador de la vida, el aprendizaje y el ocio—, debe mucho al urbanista Aldo van Eyck. Al término de la Segunda Guerra Mundial, Van Eyck fue pionero en la creación de parques infantiles innovadores en los terrenos baldíos de Ámsterdam. En lugar de las estructuras de juego tradicionales, como los columpios o los carruseles que se mueven mientras el niño permanece esencialmente pasivo, o que, como el tobogán, predeterminan la sola manera de interacción con ellos, Van Eyck vio el valor de las estructuras geométricas y arquitectónicas sencillas, como los marcos, las cúpulas y los arcos. Estas formas estimulan a los niños a participar activamente con su cuerpo y su imaginación creativa, y ponen a prueba su sentido del esfuerzo físico, los límites personales, la resistencia y el riesgo, así como las narrativas que pueden surgir naturalmente de situaciones de exploración casi gimnástica y de aprendizaje cinestésico. El concepto ecopsicológico de *affordances* ha resultado esclarecedor a la hora de analizar la obra de Van Eyck y permite, además, un conocimiento más matizado de la aproximación de Estruch al cuerpo y la escultura¹⁴. Propone que no vivimos en un entorno definido por la forma con que nuestros sentidos perciben robóticamente la materia y el movimiento, sino por las posibilidades para la acción, las *affordances* de un entorno o una estructura. Un suelo permite caminar, una rama permite agarrarse a ella, un tronco permite sentarse, pisar, saltar, etcétera: la teoría de las *affordances* incluye tanto el entorno como las capacidades de acción del ser humano-animal.

LA «DANZA» AÉREA

Con *Moat-3* [Foso-3, 2017] la rigidez del metal de *Moat-1* y *Moat-2 / Playground Scene* [Foso-2 / Escena de parque infantil, 2017] dio paso a la suavidad¹⁵. El deseo de Estruch de elevar la voz y explorar cualidades cada vez más aéreas la llevó a crear una escena-escenario que

¹⁴ Rob Withagen y Simone R. Caljouw, «Aldo van Eyck's Playgrounds: Aesthetics, Affordances, and Creativity», *Frontiers in Psychology* 8, 2017, p. 1130, disponible en <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.01130> [última consulta: 25-11-2024].

¹⁵ *Moat-2 / Playground Scene* se desarrolló a lo largo de un trimestre escolar en colaboración con alumnos de cuarto de ESO del Instituto Juan Manuel Zafra de Barcelona. Estruch y los estudiantes diseñaron una performance de voz y movimiento y un conjunto escultórico de metal que adoptó la forma de una barra alta adornada con tres formas en S.

le permitiera levantarse del suelo y sortear al mismo tiempo la frontalidad típica de las arquitecturas del teatro y los conciertos. *Moat-3* utiliza las esferas y los arcos elementales de los entornos de juego rígidos, pero los transforma en un cuerpo hinchable y flexible gracias al uso de las técnicas de fabricación más habituales en la manufactura de casas hinchables para los parques de atracciones. Siempre inflada por la inhalación constante de un ventilador interno, *Moat-3* permitió una performance y un trabajo vocal que explotaba, en un grado aún mayor, la reciprocidad de dos cuerpos en contacto. También respondía a una preocupación práctica relativa al almacenamiento de producciones cada vez más grandes. La tecnología de la arquitectura neumática, de la que fueron pioneros en la España de la década de 1970 el arquitecto José Miguel de Prada Poole y el artista Josep Ponsatí, permitía a los creadores ensamblar arquitecturas escultóricas enteras en cuestión de minutos¹⁶. Estruch había creado algo parecido a un circo *pop-up* que podía girarse, desplegarse y reutilizarse con relativa facilidad.

La maleabilidad performativa de *Moat-3* era una nueva táctica estética que reforzaba el sentido de la concepción fundamentalmente híbrida de la práctica escultórica y corpórea de Estruch, y apuntaba hacia una dialéctica material emergente entre lo duro y lo blando, el metal y el textil, el hueso y la carne. No obstante, la evolución de esta dimensión performativa puede trazarse mejor gracias a elementos de «antidanza». A finales de la década de 1950, la danza moderna se había anquilosado como un género aparte, caracterizado por cuerpos instruidos que realizaban la visión técnica de coreógrafos individuales en un espectáculo cinético. En contraposición, los espectáculos del Judson Church Theater de Nueva York de principios de la década de 1960 (en concreto, las obras de Simone Forti, Trisha Brown, Yvonne Rainer y Steve Paxton, entre otros) revolucionaron la coreografía al rechazar la insistencia de la danza moderna en vincular siempre el movimiento a la autoexpresión emocional. El Judson Church Theater introdujo, en cambio, movimientos cotidianos, espontaneidad y rutinas basadas en paseos, juegos o tareas ordinarias. Muchas de las modestas características de las «construcciones de danza» experimentales de Simone Forti las encontramos en la serie *Moat*; objetos provisionales concebidos para una activación basada en reglas, como *See-Saw* [Balancín, 1960], una plancha larga colocada sobre un caballete que obliga a dos o más intérpretes a negociar

16 Celebrado del 14 al 16 de octubre de 1971 en Ibiza, el Séptimo Congreso Internacional del ICSID (Consejo Internacional de Sociedades de Diseño Industrial) presentó *Instant City* [Ciudad instantánea, 1971], una estructura modular hinchable concebida por José Miguel de Prada Poole, Carlos Ferrater y Fernando Bendito, así como una escultura hinchable de Josep Ponsatí (*Eivissa* [Ibiza], 1971) formada por doce pares de gigantescas almohadas de plástico blanco rellenas de helio.

el equilibrio. No obstante, las obras de Estruch no son tests a modo de puzle que definen los términos de la relación y el contacto. Las esculturas son en sí mismas cuerpos intérpretes, compañeras que tienen su propio sentido de la anatomía y el tacto, de la rigidez y la flexibilidad. Con el tiempo, y a través de la repetición, estas esculturas se transforman en los archivos de una práctica dialógica, casi animista. Para Estruch, el cuerpo y la voz son fundamentalmente instrumentos expresivos; sin embargo, como intérprete, no ejecuta órdenes, no reivindica su maestría, ni procura actuar «bien» en un sentido virtuoso. Ella se inspira en un sentido del trabajo y de la búsqueda en directo, y en la cotidianidad, que deja poco margen entre el entrenamiento y la presentación, el ensayo y la exhibición. En esta comprensión de la especificidad del lugar y del espacio público, el cuerpo y el lugar no son significantes vacíos de movimiento, ni disposiciones neutrales, naturales, sino materia visceral dotada de agencia sociopolítica¹⁷. Esta concepción acerca la obra de la artista a la coreografía conceptual que nació en Europa en la década de 1990, a bailarines y coreógrafos, como Xavier Le Roy, Jérôme Bel y La Ribot, que se inspiraron en un enfoque crítico de la retórica de la propia construcción de una obra —un claro impulso en la práctica de Estruch desde *Jingle*—, el acto de ser espectador participativo y la idea de que no solo el cuerpo contemporáneo está inevitablemente en movimiento, sino que es también una performance. A lo largo de su trayectoria, Estruch ha seguido buscando nuevas posibilidades de articulación física y conceptual de las capacidades de movimiento del cuerpo y la voz que sean a la vez musculares y discursivas.

AGUA LÍRICA

Con *Sibina* (2019), la artista tomó un nuevo derrotero que se alejaba del procedimiento asentado de crear obras vocales dando vida a documentos «muertos» existentes, o mediante el contacto directo improvisado con la escultura, y exploró por primera vez vocalizaciones y letras escritas por ella misma. También retuvo, si bien temporalmente, una preocupación directa por su propia corporeidad al comprometerse con un nuevo medio que se convirtió en un concepto casi literario en su trabajo: el cuerpo de agua. Después del ensayo de *Toll gorga ull d'aigua* [Charca poza manantial, 2019], una acción performativa única que presentaba un suelo encharcado y unos recipientes llenos de líquido, la artista quedó

17 Como ha escrito Paul B. Preciado: «El cuerpo es un texto socialmente construido, un archivo orgánico de la historia de la humanidad como historia de la producción-reproducción sexual, en la que ciertos códigos se naturalizan, otros quedan elípticos y otros son sistemáticamente eliminados o tachados». Véase Paul B. Preciado, *Countersexual Manifesto* (2002), trad. de Kevin Gerry Dunn, Nueva York, Columbia University Press, 2018 [Trad. cast. de Julio Díaz y Carolina Meloni, *Manifiesto contra-sexual*, Madrid, Opera Prima, 2002, p. 23].

absorbida por la interacción entre la voz y el agua, bien permaneciendo en su superficie, bien sumergiéndose por completo en ella. Con *Sibina*, Estruch exploró técnicas vocales extra normales enraizadas en la canción popular, el paisaje como memoria somática y la ambición de recuperar las voces de un pasado anterior a la tecnología acústica. La obra aludía en particular al macizo del Garraf, cerca de Begues, donde vivía la familia de la artista por ambas partes, y a la geología de roca caliza que deja poca agua en la superficie y un terreno yermo surcado por sumideros y ríos subterráneos. Tres esculturas metálicas, que recuerdan abrevaderos para ovejas o cabras, sirvieron de escenario para la performance de Estruch, que sorbía, gorgoteaba y sumergía su cabeza en el agua de los abrevaderos mientras recitaba, cantaba y salmodiaba frases. Estas performances evocaban la mitología pagana de *les dones d'aigua* [las mujeres de agua], ninfas seductoras y veleidosas de la leyenda catalana que guardan relación con diversas localidades del Garraf, el Montseny y las estribaciones de los Pirineos. Existen muchas variantes de estas fábulas protagonizadas por mujeres jóvenes que salen cantando de arroyos, pozos o cuevas, unas veces para robar ropa, otras para transformarse en aves o hechizar a los hombres que han de jurar que jamás revelarán su origen acuático¹⁸. Asimismo, las performances de Estruch no eran fruto de un único documento estático, sino que refractaban e inventaban con fluidez fragmentos de realismo mágico. A través de la repetición y el ritmo, la artista parecía esforzarse por mejorar la memorabilidad o diluirla en la inexplicabilidad, al tiempo que hacía borbotear las entonaciones y los manierismos que conjuraban a diferentes protagonistas. En este sentido, el monólogo de Estruch, una narración sin arco ni clímax, inconexa en su forma, pero que fluía con rapidez, diversificaba la acuosa metáfora de la «corriente de conciencia», el método literario que consiste en representar un flujo de pensamientos a medias, impresiones y asociaciones en una multitudinaria percolación del lugar. Inmersa en los sonidos y los lenguajes evocadores del lavado, el enjuague, el ahogamiento, la inundación, la sed y el llanto —y a menudo desgarradoramente vulnerable—, *Sibina* introdujo una dimensión alegórica, más profunda que nunca, en la obra de Estruch¹⁹.

18 Quizá el cuento más célebre sea el que narra Victor Balaguer en *Al pie de la encina* (Madrid, El Progreso, 1893), un libro de «historias, tradiciones y recuerdos» que recoge sus experiencias de vida en el Montseny. Habla del señor de can Blanch, una gran masía de Arbúcies. Véase Julià Guillaumon, «Victor Balaguer y las “dones d'aigua”», *La Vanguardia*, 4 de noviembre de 2023, disponible en <https://www.lavanguardia.com/cultura/culturas/20231104/9348282/victor-balaguer-dones-d-aigua.html> [última consulta: 25-11-2024].

19 *Sibina* anticipó a *Faronda* (2021) y *Hute* (2022), dos performances parejamente ancladas en la topografía y la dimensión mítica de un terreno paisajístico particular, pero que no tenían componentes escultóricos. O, más bien, donde el propio paisaje se convertía en la escena-partitura escultórica.

Con *Crol* (2019-2020), la exploración de las posibilidades expresivas y sonoras de la voz subacuática cobró una dimensión casi operística y, con un foco renovado en el cuerpo, un nuevo carácter de fisicalidad. El escenario de la primera instalación del proyecto era un paisaje artificial, una especie de teatro prefabricado concebido para la observación de los cuerpos en movimiento. Con unas magníficas vistas de la ciudad, las piscinas municipales de Montjuïc fueron la fotogénica sede de los saltos de trampolín en los Juegos Olímpicos de Barcelona 1992. Allí, la performance de Estruch *Crol (Moll)* [Crol (Mojado), 2019] se activó con sus conjuros desde el trampolín, antes de dejar el reino terrenal para sumergirse en el acuático. Con un micrófono pegado al cuerpo y otro de brazo articulado atento a sus movimientos, la piscina se convirtió en un extraordinario escenario sonoro bajo el agua, una sala de conciertos inundada donde su cuerpo sumergido, sus voces y sus respiraciones contenidas iban encontrando grandes esculturas hinchables similares a unas boyas de amarre con forma de grandes eslabones²⁰. Estas esculturas neumáticas también hicieron las veces de partituras rudimentarias o dispositivos mnemotécnicos que le permitían recordar diferentes secciones de trabajo vocal y fragmentos melódicos. Proyectada en la superficie del agua, la escala de las boyas hinchables transmitía la sensación de que Estruch estaba inmersa en algo así como un puerto extraño donde las formas flotantes se convertían en símbolos desmesurados de amarre y rescate. *Crol* guardaba relación con la noción democrática de la piscina pública como espacio de ocio, pero también aportaba una sensación palpable de fragilidad y supervivencia, en la que la noción de los ejercicios de ensayo de reconocimiento y procesamiento corporales avanzó hacia una situación atlética que exigía mayor aguante y resistencia.

Al expresarse bajo el agua y en la superficie, en el agua y en el aire a la vez, la tensión entre su sensación de vocalidad interna y cómo era percibida en el exterior se intensificó. Bajo el agua, la acústica alterada de su voz —amortiguada, ralentizada y alejada— acentuaba la experiencia subjetiva de producir sonidos desde el cuerpo, un poco como el efecto de un soliloquio. En contraste, la claridad reconocible de su voz en el aire de la superficie la transformaba en una forma deliberada de expresión personal que descansaba en su cuerpo y su capacidad pulmonar, poniendo de relieve la paridad de la voz con la exhalación.

²⁰ Haciéndose eco de esta performance exterior «húmeda», una exposición interior «seca» homóloga, en el Espai 13 de la Fundació Joan Miró, presentaba los eslabones de cadena hinchables apilados y varados como si estuvieran en un almacén, así como dos esculturas murales (*Crol Barana-1* y *-2* [Crol Barandilla-1 y -2]) que traían a la mente las barras de ballet sinuosas o los pasamanos de hidroterapia, y que permitían a Estruch agarrarse y subir durante la performance *Crol (Sec)* [Crol (Seco), 2019].

Guiada por la libertad de la ingravidez del agua y sus posibilidades en una suerte de coreografía completamente desvinculada de cualquier relación con el «trabajo en el suelo» de la danza, Estruch recitó versos y vocalizó mientras nadaba, gesticulaba, pataleaba, flotaba, se hundía y se enfrentaba a la profundidad y el frío considerables de la piscina. Sus voces ampliaron el léxico de *Sibina* hacia una abstracción más acuática si cabe, introduciendo elementos que emulaban técnicas vocales de origen folclórico y de la poesía lírica desintegrada. En particular, la artista entremezcló su versión de la sobrecogedora *cançó redoblada* [canción redoblada], una especie de yodel gutural y sollozante propio de las canciones de las islas de Ibiza y Formentera²¹. No obstante, Estruch no estaba rodeada de agua salada, sino de una especie de océano artificial, una masa de agua arquitectónica que, sin embargo, poseía su propio sistema circulatorio.

DE LA PARTITURA AL INSTRUMENTO

Estampado con un código de fecha en letras rojas, *Crol anunci* [Crol anuncio, 2019] es uno de los hinchables de *Crol* con una función específica. Este elemento, que recuperaba el impulso promocional de *Jingle*, blandía un simple eslogan que anunciaba el día de la performance. También con *Ganivet* [Cuchillo, 2020/2025] Estruch recuperaba el gesto de marcar la superficie de una escultura con un código, casi como un nombre de archivo digital. La idea de crear una marca de proyecto se desplazaría hacia su asociación con las escarificaciones en la piel, y la tipografía y los diagramas se transformarían en una especie de poema concreto, mezclando la lectura con el movimiento y el sonido. *Ganivet* se articuló en torno a una gran escultura metálica naranja que recuerda a dos cabezas de hacha fusionadas, suspendida del techo de la Fundación Joan Brossa en Barcelona, para formar un escenario peculiarmente inestable para los ensayos de la performance exploratoria de Estruch. Algunas notaciones gráficas se soldaron y se escribieron en la superficie de la piel metálica de esta obra. Cruces, palabras y símbolos parecidos a ecuaciones funcionaban como un esquema representativo de una composición en vivo, un guion táctil para la voz y el movimiento —en inglés *score* puede significar «partitura» y también «grabar» o «rasgar»— que la artista podía leer con los ojos y también percibir con las manos y los pies. En otras palabras, la noción anterior de documento vivo o partitura, presente en */fu:d/* y *Àlbum Victòria*, había vuelto, ahora sin rastro del papel, para ser interpretada desde dentro de la propia escultura, casi como un estetoscopio actúa sobre el cuerpo durante la auscultación.

21 Estas canciones fueron grabadas por el folclorista Alan Lomax en colaboración con la BBC en 1952. Véase Alan Lomax, *The Spanish Recordings: Ibiza & Formentera: The Pityusic Islands*, Rounder Records – ROUNDER 11661-1770-2, 2006, disco compacto.

Con las palabras y las letras que las sustentan, las performances de Estruch representan una forma de investigación de la obra del propio Joan Brossa, poeta y artista con una visión híbrida única del teatro, la literatura, el diseño y el carnaval. Brossa mostró que la poesía no se limitaba a las palabras únicamente, sino que podía expresarse a través de imágenes y objetos. La performance de la artista y el equívoco cuchillo-escenario trabajaron igualmente sobre la poética de doble filo de la voz: su capacidad para ser puramente ilusoria e inasible, pero también para cortar, herir y lacerar. El evidente interés de Estruch por las alteridades de la voz —en alusión a la glosolalia (producir sonidos similares a los del habla en lenguas desconocidas) y a la disprosodia (hablar con un acento o una entonación que no son los propios)— estableció un vínculo entre *Ganivet* y Leopoldo Fregoli, una figura muy admirada por Brossa²². Fregoli fue un actor cómico italiano, reputado por ser el mayor artista del cambio rápido en su época, puesto que era capaz de transformarse rápidamente en decenas de personajes diferentes en el transcurso de una misma representación, con cambios vertiginosos de vestuario, dicción y temperamento. *Ganivet* es también un instrumento aéreo, tanto en el sentido de una herramienta o calibre para medir algo como en la percepción de Estruch de que la escultura-escenario funcionaría también como una especie de tambor de acero o campana desafinada que podría tocarse, con frecuencia involuntariamente, al pisarla o golpearla con las extremidades, y explotando su materialidad sonora. Esta idea de la escultura no solo como una partitura poética, sino también como un instrumento que produce sonidos por sí mismo, cobró aún mayor importancia en *Zócalo* (2022), un proyecto que también aportó nuevos puntos de conexión con el tema del agua como medio.

ALIENTOS, SILBIDOS, VIENTOS

Como *Ganivet*, el proyecto *Ocells perduts* [Pájaros perdidos, 2021-2022] se desarrolló tras un periodo en el que nuestra conciencia de la fisicalidad de la voz como aire expulsado aumentó considerablemente. Durante la pandemia de la Covid-19, la propia respiración se convirtió en portadora de riesgos y los códigos inconscientes, que en su día regularon con delicadeza la proximidad de nuestros cuerpos en el espacio, se vieron suplantados por estrictas órdenes y mandatos de distanciamiento social. Mientras que la movilidad de la especie humana se detuvo durante un tiempo, el paso aéreo de las criaturas no humanas, a menudo desplazadas por la fuerza del viento en elevadas altitudes, continuó sin descanso. En aquel contexto Estruch se vio atraída a explorar la capacidad de la voz para «tocar» y articular

²² No es casualidad que la galería de la Fundació Joan Brossa donde se presentó *Ganivet* se conociera previamente como la Sala Fregoli.

lo que no puede entenderse, inspirándose en los cantos y las llamadas de las aves migratorias. Una vasta escultura de malla roja con una pasarela suspendida a gran altura sobre el suelo del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) pasó a ser el escenario de una serie de ensayos en directo en los que las voces y los movimientos de Estruch, atrapados como en una red, se volvían cada vez más «incomprensibles». En origen, el término «jerga» designaba los ruidos ininteligibles similares al habla, como el gorjeo de los pájaros, y los sonidos que salían de la boca de Estruch se parecían más a voces que nunca podrían «pertenecer» a su experiencia o anatomía humana, ya fuera un grito de gaviota, un murmullo de paloma o una melodía de oropéndola²³. Por primera vez, los silbidos entraron a formar parte de su repertorio, voces producidas no con las cuerdas vocales, sino forzando la salida del aire por la boca y expulsándolo con los labios, los dientes o los dedos. El estudio de los signos fonéticos especiales utilizados históricamente en la comunicación entre hombres y animales en toda Catalunya ha revelado no solo que ciertas voces, incluidos los silbidos, evolucionaron rutinariamente con algunos gestos modificadores, como el uso de las riendas, sino también que el tono y la intensidad de las voces humanas varían dependiendo de si los animales se crían, se utilizan para el trabajo o sirven como animales de compañía²⁴. En el caso especial de las aves silvestres, se descubrió que la relación lingüística se basaba completamente en los sonidos utilizados para atraerlas para la caza. Aunque a Estruch no le interesaba el mimetismo, sus vocalizaciones y la función de trampa simbólica de la escultura en red evocaban la manera con que los orígenes del lenguaje humano debieron de entremezclarse con la imitación de los sonidos y las voces de la naturaleza²⁵.

Por su parte, la serie *Kite* [Cometa, 2022-2024] sugiere asimismo que el poder del sonido y la respiración que animan el aire pueden englobar un amplio abanico de sonoridades e intenciones, en el que tanto la vocalidad de los humanos como el silbido del viento entre los

23 El término «jerga» también se convirtió en el nombre del lenguaje codificado empleado por los grupos criminales. Véase Daniel Heller-Roazen, «Learn to Talk in Beggars' Cant», *The New York Times*, 19 de agosto de 2013, disponible en <https://www.nytimes.com/2013/08/19/opinion/learn-to-talk-in-beggars-cant.html> [última consulta: 25-11-2024].

24 Jordi Bernadó y Francesc Prat, «Sobre els signes fònics usats en les relacions home-bèstia», *Treballs de sociolingüística catalana* 3, 1980, pp. 117-133.

25 Vicente García de Diego propuso el término «onomatopeya oscurecida» para referirse a los signos fonéticos que en su origen etimológico primero fueron imitaciones que se deformaron con el tiempo. Por ejemplo, muchos verbos que describen gritos de animales contienen fonemas que imitan los sonidos reales, como el piar de los pájaros o el croar de las ranas. Véase Vicente García de Diego, *Diccionario de voces naturales*, Madrid, Aguilar, 1968.

árboles, o el aleteo de la vela de balón de un barco, unen el cuerpo y el mundo natural en una relación de reciprocidad y propulsión. Presentada en Spiritvessel, cerca de Girona, la primera versión, *Kite-1* [Cometa-1, 2022], mostraba paneles textiles de colores, como velas torcidas o toldos, que se extendían entre puntos de anclaje sobre las paredes de la galería para poner en escena una especie de suelo sumamente acolchado para las acciones de Estruch. Al igual que *Crol* con el agua, sus acciones evocaban las asociaciones atléticas de la performance, a medida que exploraban el rebote y la tracción de la superficie, y la sensación de elasticidad que también podría conferir a sus bulliciosas expresiones vocales y sus invocaciones de la mitología de ser «tocado» por los efectos delirantes de la persistente tramontana en el Alt Empordà catalán²⁶.

CODA: EL CUERPO SOCIAL, ALZAR LA VOZ

Concebida para la vasta Sala Oval del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) de Barcelona, *Trena* [Trenza, 2023/2025] presentaba tres monumentales tubos neumáticos trenzados. El conducto central invitaba al público a transitar su interior resonante, y la escultura aspiraba a ser una forma de arte público en una suerte de plaza urbana cubierta²⁷. Las dos activaciones performáticas de Estruch fueron, por lo tanto, solo una modesta parte de las miles de exploraciones vocales y corporales improvisadas que tuvieron lugar durante la duración de la exhibición. Inspirándose en las redes subterráneas y los toboganes de los parques acuáticos, *Trena* evocaba en última instancia un cuerpo tubular colosal y rudimentario. Los visitantes atravesaban el túnel presurizado como si se movieran por una tráquea gigantesca, llevados por el aliento de una voz agitada, abstracta e indisciplinada, y expulsados al aire libre como un grito visceral o una ovación a través de una boca y unos labios primitivos.

Imaginemos adentrarnos en *Trena* y emerger frente a la imagen de protesta descrita al principio: una fotografía que parece anclada en la historia y, sin embargo, está simultáneamente vinculada a los conflictos de un presente más inmediato. Este registro de la objeción a través de la producción sonora y la práctica corporal, aunque en apariencia

²⁶ En la cultura catalana, especialmente en la región de l'Empordà, se usa la expresión «*tocat per la tramuntana*» [tocado por la tramontana] para describir a alguien que parece haberse vuelto loco.

²⁷ De hecho, *Trena* se presentó posteriormente en Grote Markt, la plaza del mercado central de Cortrique (Bélgica). Estruch estaba influida por el concepto del artista Vito Acconci según el cual lo «público» en el arte público vehicula, como él ha descrito, «la noción de una especie de plaza urbana, la noción de una especie de lugar de discusión, de lugar de argumentación, de lugar de inicio de una revolución». Vito Acconci, citado en Linda Shearer, *Vito Acconci: Public Places*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1988, p. 5 [cat. exp.].

silencioso, nos hace tomar conciencia del significado social, cultural y político del acto de producir sonidos vocales en el conjunto de la obra de Estruch, no solo en tanto palabras o metáforas, sino también en tanto expresiones fundamentales de la subjetividad y la agencia. La voz es intersubjetiva; siempre involucra a más de un cuerpo. Saber que «votos para las mujeres» y «no a la guerra» es un grito y no solo una pancarta es importante para la voz, así como para los hablantes y los oyentes. «Hello *everyone*?» [¿Hola a *todo* el mundo?].

La práctica de Estruch rechaza la idea de que las voces no dejan huellas físicas y, por ende, no pueden documentarse ni archivar-se en tecnología. Sus esculturas son escenarios sensoriales, partituras e instrumentos que son parte simbiótica de los cuerpos y sus actuaciones. No almacenan ni reproducen directamente el sonido, pero sus posibilidades cocrean realidades vocales a través de una aprehensión compartida de la presencia material. El deseo de la artista de elevar la voz y despegarla del suelo y, como en el caso de *Trena*, amplificarla en un cuerpo social, subraya el compromiso de sus obras con las políticas de alzar la voz, tomar la palabra y contestar. Como ha señalado la investigadora feminista Sara Ahmed, al alzar la voz y llamar la atención se corre el riesgo de transformar el habla en sonidos que no son escuchados: quejas²⁸. En este sentido, el hecho de que la artista alce la voz en espacios menos asentados y exprese sus peticiones en otras formas más vulnerables y abiertas de vocalidad intencionada y significativa, encarna un rechazo a permanecer en silencio al recontextualizar el tropo represivo de la mujer ruidosa y demasiado habladora.

La obra de Estruch nos hace oír sin descanso el «problema» de la situacionalidad de la voz y nos ayuda a comprender hasta qué punto el efecto político depende de la manera con que las voces se emiten y son percibidas. En otras palabras, sus proyectos son actos de insistencia en ser escuchados «de otra manera». Su trabajo nos importa porque la voz es importante. Nunca se trata solo de lo que emerge de su boca, sino de lo que entra por nuestros oídos y, más aún, de todo lo que ocurre antes, después y en medio.

28 Sara Ahmed, *Living a Feminist Life*, Durham, Duke University Press, 2017 [Trad. cast. de María Enguix, *Vivir una vida feminista*, Barcelona, Bellaterra, 2024]. Ahmed se basa en testimonios de mujeres que han denunciado experiencias de abuso, acoso e intimidación en la universidad. El mero hecho de hablar puede entrañar enormes riesgos. En agosto de 2024 se informó de que los talibanes habían introducido un decreto en Afganistán que prohibía las voces de las mujeres en el espacio público, incluidos el canto o la lectura, así como que se escuchasen en la radio o la televisión. Véase «The Taliban publish vice laws that ban women's voices and bare faces in public», AP News, 22 de agosto de 2024, disponible en <https://apnews.com/article/afghanistan-taliban-vice-virtue-laws-women-9626c24d8d5450d52d36356ebff20c83> [última consulta: 25-11-2024].

Ocupaciones del tiempo y el espacio

Enseño performance desde hace algo menos de veinte años.

Nunca me he parado a reflexionar sobre la enseñanza de la performance de una manera exhaustiva o meditada. Parece asombroso.

Laia Estruch me contactó para pedirme que contribuyera en esta publicación por la importancia fundamental de su estancia en la ciudad de Nueva York en 2010. Parte de ese tiempo lo pasó conmigo en clase, estudiando performance.

¿Cómo se estudia la performance?

¿Cómo se aprende la performance?

¿Cómo se enseña la performance?

En un ensayo de 1995 publicado en *Performing Arts Journal*, la artista feminista Jacki Apple escribía: «La cuestión suscitada es siempre cómo enseñar una forma de arte que es un híbrido basado en el tiempo, mutable, maleable y cambiante, que puede o no incorporar cualquier material o medio, utilizar tanto lo orgánico como lo tecnológico, hacer uso de todas las disciplinas artísticas y otras más, canalizar la energía, transformar lo prosaico en extraordinario y viceversa, etcétera. Entonces, ¿qué valor tiene una forma de arte condicional efímera?»¹.

La primera vez que enseñé performance fue en la School of the Art Institute of Chicago (SAIC). Faith Wilding me invitó como artista visitante al Departamento de Performance en la primavera de 2006. Fundado a principios de la década de 1970 por el coreógrafo y bailarín Tom Jarembo, este fue el primer programa académico de performance en una escuela de arte en Estados Unidos². Yo impartía un seminario y un taller. El semestre fue una vorágine confusa. Yo tenía una novia en Nueva York e iba y venía entre las dos ciudades cada dos semanas.

La segunda vez que enseñé performance fue en The Cooper Union de Nueva York, por invitación de Dennis Adams. Yo ya enseñaba vídeo a tiempo parcial en esta universidad. Dennis me invitó para

1 Jacki Apple, «Notes on Teaching Performance Art», *Performing Arts Journal* 17, 2-3, 1995, p. 123. (*N. de la T.*: la traducción es mía)

2 La SAIC sigue siendo la única escuela de arte de Estados Unidos con un Departamento de Performance autónomo.

que enseñara performance en el marco del contenido curricular de las clases de escultura avanzada. Por razones prácticas, la asignatura se llamó «Escultura: performance». Era un programa abierto, pero saturado de diversas historias y expectativas en torno a la escultura y la cultura de la escultura en The Cooper Union, que era enérgico, inteligente, un poco ruidoso, audaz y de tendencia masculina. En la mayoría de los programas de arte esto es común en cierto modo; la performance se infiltra en la escultura, en parte porque ambos comparten una atención por la ocupación del tiempo y el espacio y, también, porque la escultura permite la intrusión allí donde otros medios protegen estrechamente las fronteras de sus disciplinas.

La clase se desarrolló al margen de una preocupación formal del/por el currículo. Dennis sabía que yo hacía performance y que los estudiantes también. No fue algo que el profesorado debatiera a fondo ni se votara; Dennis simplemente me invitó y, al hacerlo, puso algo en marcha. De hecho, los estudiantes ya hacían performance en The Cooper Union desde hacía mucho tiempo, pero no tenían una clase donde poder hablar de este medio o explorarlo de una manera específica. Seguí impartiendo este curso todos los semestres durante los ocho años que estuve allí.

Los estudiantes que se acercaron a este programa abierto esperaban un curso basado en la crítica, organizado en torno a su propia producción artística, exento de tareas y con pocas lecturas. Esto no era así porque predominara un clima antintelectual, sino porque las clases se basaban en la producción; los estudiantes desarrollaban competencias y una comprensión del arte trabajando con y contra los límites y las posibilidades conceptuales y materiales.

Los alumnos que se inscribieron eran estudiantes de arte avanzados, pero no tenían ninguna relación con la performance ni habían recibido una enseñanza previa. En aquel periodo, los estudiantes de primer curso seguían un año riguroso de clases básicas donde exploraban en profundidad diversas propiedades y componentes del diseño bidimensional y tridimensional, dibujo y color, a partir de un programa de estudios influido por la Bauhaus, pero no existía un equivalente fundamental con respecto al trabajo duracional o basado en el tiempo³. En la práctica, el impacto que esto tuvo en mis primeras clases fue que los estudiantes llegaban a la performance con una caótica variedad de intereses, experiencias, formaciones, curiosidades y deseos. Esta anarquía, de hecho, es fundamental para el medio.

3 Más tarde, después de incorporarme a la facultad a jornada completa, colaboré con otros colegas para desarrollar e implantar un curso fundamental llamado 4DD, diseño cuatridimensional, que trabaja con la dimensión añadida del tiempo.

¿QUÉ ES LA PERFORMANCE?

En todos los planes de estudio que utilizo en mis cursos de performance, empiezo por reconocer que este medio es caótico, desordenado y transdisciplinar, hasta el punto que resulta inclasificable. Este conjunto salvaje de prácticas atañe al teatro, la danza, la música, el activismo, la intervención en la calle, el vídeo, el cine, la terapia, el ritual, el espectáculo, el deporte, el juego, la protesta, el rechazo, el trauma, la evasión, etcétera. La definición misma de performance es controvertida, y muchos piensan que organizar tanta indisciplina en una sola categoría aplaca el impacto y la importancia de estos actos insurgentes. Que un desacuerdo tan significativo esté en el núcleo del medio se ha vuelto un tópico, pero si lo tomamos en serio, nos quedamos estancados en el *problema* de que la performance lo contiene todo a la vez y nada en absoluto.

Mi tarea como profesora era buscar alguna manera de avanzar con estas condiciones excitables en lugar de aplacarlas.

Entre los papeles que conservo de mis inicios como profesora de performance, encontré una página manuscrita sobre el primer día de clase. En la parte superior de una de las hojas ponía: «Cosas que quiero decir a la clase», y abajo: «La performance es imposible de enseñar». Más o menos diecisiete años más tarde, he creado e impartido cinco cursos diferentes que abordan el medio de la performance de una manera u otra y, aun así, cada vez que empiezo una nueva clase me encuentro con umbrales de imposibilidad.

Al inicio de cada nueva clase siempre pego una larga hoja blanca en la pared, enfrente de los alumnos, en la que escribo la siguiente pregunta: ¿Qué es la performance?; luego anoto todas las palabras que los alumnos lanzan. Lo hago así porque quiero partir con y desde el conocimiento compartido en el aula. Y porque mi compromiso personal, como profesora, es dejar la definición de performance lo más abierta posible para que los alumnos puedan estudiarla, aprenderla, ensayarla, practicarla y utilizarla, impulsando las urgencias, los deseos y las singularidades que cada uno de ellos sitúa en el medio.

Para enseñar cualquier cosa hay que ser capaz de destilar el medio en elementos enseñables. Esta es siempre la parte más interesante y fastidiosa de estructurar una clase. Este desafío agotador te lleva directamente al meollo del asunto.

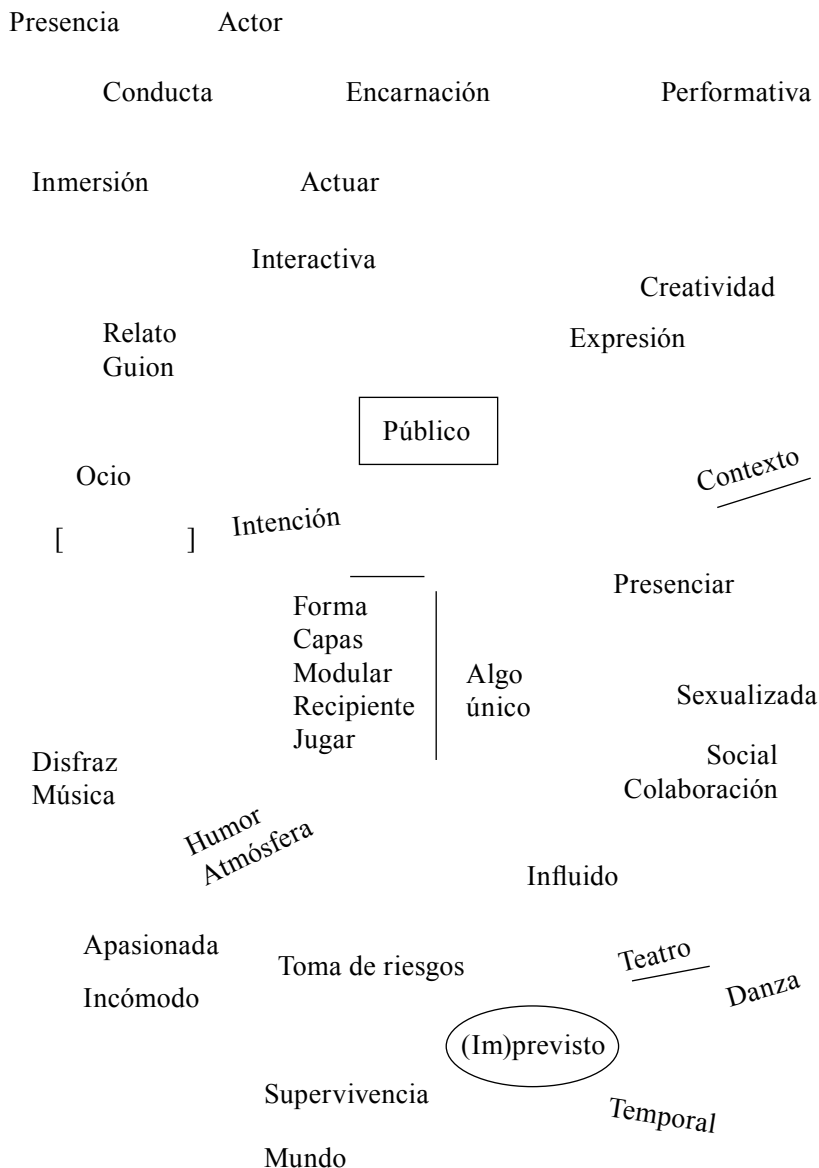
¿Qué necesitas aprender para convertirte en un...?

Aquí ya se plantea un problema.

¿Convertirte en un... qué? ¿Cuál es la praxis hacia la que apunta performance?

Dejemos de dar tumbos, qué tal: ¿Qué necesitas aprender para convertirte en un artista que hace performance? ¿En un artista que utiliza la performance? ¿En un artista que trabaja en performance?

¿Qué es la performance?



Avancemos un poco... Voy a intentar hacerlo fácil.

Para hacer/usar/trabajar en la performance, necesitas aprender a interpretar, no, a dirigir, no necesariamente, a componer, quizá, a coreografiar, en algunos casos... a trabajar con cuerpos, vale... y tiempo, desde luego.

¿Cuerpos en el tiempo? Cuerpos y tiempo. Quizá esto se sostenga.

¿Y cómo aprendes a trabajar con cuerpos y tiempo? ¿Depende mucho de lo que hagan esos cuerpos? ¿Están hablando? ¿Bailando? ¿Moviéndose? ¿Cantando? ¿Están actuando? ¿Sobreactuando? ¿Escapando? ¿Resistiendo? ¿Olvidando?

¿Quiénes son esos cuerpos? ¿Eres tú? ¿Son personas que conoces? ¿Son desconocidos? ¿El público? ¿El espectador? ¿Son invitados a hacer este trabajo contigo? ¿Son jóvenes? ¿Son viejos? ¿Se parecen entre sí? ¿Hablan la misma lengua? ¿Les pagan? ¿Les coaccionan? ¿Están formados? ¿Son familiares? ¿Para quiénes? ¿Tienen una apariencia particular? ¿Llevan disfraces?

Una vez más, me enredo y mi tarea de profesora se esclarece.

Destilar el medio en elementos que pueden enseñarse NO debe predeterminar el significado de la performance.

¿CÓMO SE ESTUDIA LA PERFORMANCE?

Desde hace tiempo pienso que las preguntas que surgen cuando se estudia performance pueden plantearse también en cualquier medio artístico y género de las artes escénicas. Estas preguntas embriagadoras son del tipo: ¿Qué significa el encuentro con una obra a través de las artes en vivo? ¿Cuál es la relación entre la obra y el momento y el lugar en que se recibe? ¿Quién es el público y en qué es importante? ¿Cuáles son las condiciones espaciales, institucionales y temporales que envuelven a la obra y cuál es su impacto en la manera en que esta crea significado? ¿Qué estructuras regulan el movimiento y el significado?

Pero las cuestiones prácticas son igual de importantes, si no más: ¿Quiénes son los intérpretes? ¿Les pagan? ¿Dónde actúas? ¿El público es muy numeroso? ¿Dónde colocas las sillas? ¿Cuándo empieza la obra? ¿Cómo sabe la gente que ha terminado?

A medida que aprendemos a hacer cosas, estamos siempre deshaciendo y superando lo aprendido. Con la performance no hay praxis fuera del aprendizaje. Quizá sea así para todo, para el baloncesto, la música o el canto. Casi todo el mundo puede aprender a cantar cantando. Se trata de un proceso que se podría llevar hasta el infinito⁴ o, tal vez, formalizar el canto de una manera u otra. Se podrían aprender técnicas, habilidades, teorías, métodos de escucha y vocalización. En el mejor de los casos, lo que se aprende es a aferrarse a los propios deseos de cantar y a desarrollar una práctica. Yo puedo iniciarme en la performance, como puedo empezar a cantar o hacer música. Puedo partir de una base de aprendizaje, una mínima comprensión y, cuanto más experimento con ello, más

4 Por supuesto, hay miles de desenlaces: cantar con la comunidad, en un ritual, en un karaoke, en las redes sociales, etcétera, y también la posibilidad de que cualquier serie de obstáculos como, por ejemplo, ser humillado, rechazado o caer enfermo, pueda poner fin a la actividad.

aprendo. Para estudiar performance se necesita, en el nivel más básico, empezar a trabajar con performance, con actividades, conocimientos, genealogías y, al hacerlo, la práctica, tu práctica, toma forma en ti, para ti y contigo.

Estudiar performance es practicar performance; practicar performance es estudiar performance.

Cuando empecé con las clases, pensé que lo que hacía que este medio fuera tan difícil de enseñar era la casi inexistencia de modelos sobre la forma de hacerlo. Para mí fue como partir de cero, en el sentido de que nunca había asistido a una clase como la que yo quería enseñar, es cierto. Pero no partí de cero, sino de una constelación de fuerzas convergentes: las pocas experiencias, breves pero intensas, que tuve con el medio cuando era estudiante; ocho años haciendo y yendo a ver danza, teatro y performances en el centro de Nueva York; el denso conocimiento que adquirí cuando mi trabajo pasó de una práctica basada en el teatro a una práctica de la exhibición (un paso que llegué a describir como el paso de «hacer» performance a «utilizar» la performance), y la conciencia que tuve, gracias a otras experiencias docentes, de que aprendes enseñando.

En otras palabras, al igual que con el estudio de la performance, para aprender a enseñar performance tuve que empezar a hacerlo.

En el aula, utilizo tres elementos fundamentales:

la mirada colectiva sobre la performance⁵

una serie de estudios semanales que llamo «de un minuto»⁶

el trabajo personal de los estudiantes que luego es sometido a crítica.

Considero todos estos elementos como actividades de estudio o investigación.

LA MIRADA SOBRE LA PERFORMANCE

Descubrí la performance más o menos por accidente, en mi penúltimo año de facultad. Estaba estresada y desbordada; me había apuntado a demasiadas clases y actividades extracurriculares. Unos amigos me sugirieron que fuera a clases de danza, pero el único curso que encajaba en mi horario era el de un artista invitado de Nueva York, Dan Hurlin. Su curso se llamaba «Historia del arte de la performance». Aprendimos performance siguiendo un libro de RoseLee Goldberg reeditado por

5 A veces mirar la performance significa acudir a un acto en vivo o a una exposición que aborde la performance, pero otras veces implica mirar obras en video, fotografías o leer textos.

6 La idea de estas piezas de un minuto surgió del One Minute Movie Festival de Moyra Davey y Jason Simon, celebrado anualmente en su granja a las afueras de Narrowsburg, Nueva York, entre 2004 y 2013, en el que participé durante varios años como colaboradora y espectadora.

aquel entonces, *Performance Art: desde el futurismo hasta el presente*⁷. Para cada gran periodo histórico, Dan nos pidió que hiciéramos una pieza acorde a las obras de la época en cuestión. Empezamos con el dadaísmo, luego la Bauhaus, los *happenings* y la performance posmoderna. Un día llegué tarde a clase después de haberme enterado de que mis planes de estudiar en el extranjero se habían venido abajo. Entonces Dan me propuso que fuera a Nueva York para colaborar con él y una coreógrafa llamada Victoria Marks en una nueva obra que estaban creando. Y es lo que hice al semestre siguiente. Luego, deseosa de quedarme más tiempo en la ciudad, me inscribí en el Trinity/La MaMa Performing Arts Program, un programa para estudiar en Nueva York que incluía clases de movimiento, texto y voz, además de prácticas profesionales. Pero, el elemento más extraordinario del programa, con diferencia, era la asistencia a espectáculos cuatro o cinco veces por semana, principalmente obras experimentales de danza, teatro y performance en el centro de la ciudad, y, para contrarrestar, de vez en cuando, asistíamos también a producciones espectaculares en Broadway o en grandes salas de música y danza.

Estos repetidos encuentros con las energías y las intensidades de la actuación en vivo marcaron para siempre mi trabajo como artista y profesora. Aprendí tanto de las obras que me disgustaban o creía fallidas como de las que me gustaban y me parecían logradas. De la danza, el teatro, la música y las performances realizadas en teatros grandes y *chics*, en locales lúgubres, cutres, y en pequeños clubes, aprendí los componentes de la performance por y a través del contacto físico, auditivo y temporal con la forma.

Aprendí sobre textos, lenguaje, guion, voz, respiración, persona; y de velocidad, posición, forma, coreografía, gesto, secuencia; y sobre valores de producción, instrucciones, poder, comunicación, transparencia, valor, ideología, genealogía, autoría; y también de formación y cualificación, y sobre tareas de lo cotidiano y de lo intencionadamente descualificado.

Estos materiales de danza, teatro, música, ritual y espectáculo, que destacan en obras resueltas y representadas para un público, nos enseñan el sentido de la performance. Por eso, para enseñar y aprender performance, tenemos que presenciarla. Muchas veces llevo fotografías y vídeos de performances a clase; sin embargo, la enseñanza es más dinámica cuando vamos a ver obras en directo. De esta forma, el contenido de la clase evoluciona en función de la performance que se produce en el momento y el lugar en que la clase se desarrolla. La enseñanza de la performance, al igual que su sujeto, es impredecible.

7 Publicado originalmente como *Performance: Live Art 1909 to the Present*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1979 [Trad. cast, *Performance Art. Desde el futurismo hasta el presente*, Barcelona, Ediciones Destino, 1996]. (N. de E.).

PIEZAS DE UN MINUTO

Las piezas de un minuto comienzan la segunda semana. Para la primera pieza, pido a los alumnos que traigan una obra en directo de un minuto.

A partir de ahí, dejo que las indicaciones respondan a lo que ocurre con cada grupo.

Un minuto que utiliza, aborda o emplea el texto.

Un minuto que utiliza, aborda o emplea el espacio.

Un minuto que utiliza, aborda o emplea la voz.

Un minuto que utiliza, aborda o emplea la voz de otra persona⁸.

Un minuto que utiliza, aborda o emplea una canción.

Un minuto de inatención.

Un minuto de conversación entre objetos⁹.

Un minuto con un objeto que excede la capacidad de tu cuerpo para cargar con él¹⁰.

Considero estas piezas de un minuto como material de estudio y, si bien hablamos de ellas exhaustivamente, no las criticamos. Los alumnos las performan o las muestran una tras otra y luego hablamos de lo que hemos observado. Las miramos de parte a parte y entre ellas. Observamos pequeñas variaciones que producen profundas diferencias. Como aquella entre alguien que lee, memoriza y recita un texto, y alguien que habla extemporáneamente. Estas piezas ofrecen a los alumnos la oportunidad de jugar, experimentar, ensayar o probar algo sin saber lo que es, de manifestar su pensamiento y sus investigaciones con una amplia serie de recursos: el tiempo, sus voces, un escenario, una resistencia, una relación, etcétera.

LOS ESTUDIANTES HACEN SU TRABAJO

Por último, pido a los estudiantes que realicen trabajos que serán sometidos a crítica. Estos trabajos no tienen parámetros impuestos. Me ofrezco para dar algunas indicaciones si alguno necesita que lo ayude a buscar ideas, pero eso ocurre en contadas ocasiones.

La crítica es una forma pedagógica cargada de bagaje y que me parece de un valor incalculable para el aprendizaje.

Este componente de la clase permite a cada estudiante que presenta un trabajo ahondar en las preguntas que se hace. Y nos abre al resto, que no presentamos nada, la posibilidad de disfrutar y analizar nuestro rol como público, incluso si se trata de uno especializado y comprometido a desmenuzar rigurosamente todos los aspectos de la experiencia en beneficio del estudiante y su trabajo.

⁸ Sugerencia de Wu Tsang.

⁹ Sugerencia de Rosa Barba.

¹⁰ Sugerencia de Wilmer Wilson IV.

Me trae sin cuidado si a alguno de nosotros le gusta o no el trabajo que nos presentan. Lo que me interesa más que nada es que el grupo comprenda cómo una obra crea significado y, en el proceso, articular lo que acaba de ocurrir para que todos podamos disponer de herramientas y una visión ampliada de lo que es y puede ser la performance.

Antes de escucharla al final del verano, nunca habría imaginado que a Laia Estruch le había marcado el tiempo que pasó conmigo en clase. Como preparación para escribir este ensayo, le pedí que expusiera sus recuerdos. A modo de respuesta, me envió algo que ella llama «El calendario The Cooper Union».

Me gusta. Los recuerdos de Laia coinciden con los míos y se desvían de ellos.

Laia recuerda haber comprado *Trebisonda or Sonia Balassanian in the time of the foxes* de Rene Gabri en una librería de Williamsburg, haber ido a la retrospectiva de la obra de Marina Abramović en el Museum of Modern Art (MoMA), haber visto a la Trisha Brown Dance Company en Dia Beacon, y haber asistido a la exposición performativa de Tino Sehgal, *This Progress*, en el Guggenheim.

Recuerdo que no fue mi amiga sino mi pareja, Brooke O'Harra, quien hizo un taller en clase, y que luego fuimos a ver su espectáculo en el Ontological Theater. Recuerdo que fue Loren Kramar quien cantó y tocó el piano, y que cuando pregunté a la clase qué necesitábamos aprender para hacer performance, respondió «gusto».

Recuerdo otras cosas que ocurrieron en 2010, fuera del aula. New Hampshire, Washington D. C. y la nación tribal Mashantucket Pequot legalizó el matrimonio entre personas del mismo sexo; el Obamacare fue aprobado por los pelos; la explosión de la plataforma petrolífera Deepwater Horizon provocó el mayor desastre ecológico de la historia de Estados Unidos, y un grupo de artistas neoyorquinos inició una conversación con otros artistas del mundo entero sobre las condiciones de trabajo inhumanas de las personas contratadas para construir el Guggenheim Abu Dabi.

Estudiamos, enseñamos y aprendemos performance en un momento y un lugar determinados y, después, los intensos encuentros del aula perduran fuera y más allá de su ocurrencia. Las influencias que circulan dentro y fuera del aula son indisciplinadas y desordenadas. Se olvidan y se memorizan mal, se contaminan de experiencias y encuentros posteriores, permanecen latentes, quietas, en barbecho hasta que, impredeciblemente y bajo nuevas formas, irrumpen en el momento presente y vuelven a captar la atención.

Una voz es difícil de recordar

MARC NAVARRO Me gustaría empezar esta conversación desgranando la idea de «ensayo abierto». Es, sin duda, una idea clave para comprender el funcionamiento de tus performances y la forma en que las construyes. A mi modo de ver, al llamarlas de esta manera renuncias a que estas se fijen; de hecho, se presentan como eventos que se moldean mientras se hacen audibles y visibles.

LAIA ESTRUCH Empiezo a referirme a ellas como «ensayos abiertos» al darme cuenta de la relevancia que adquiere en mi trabajo el espacio en el que habitualmente se programan mis performances, por norma general, los espacios expositivos. De un modo natural, la exposición se convierte en el lugar de producción y su temporalidad marca el tiempo de mis ensayos y mi reconocimiento de las esculturas. Al incorporar la noción de «ensayo abierto» dejo de hablar únicamente de la relación cuerpo a cuerpo con las esculturas, para referirme también a una relación temporal con el lugar que me acoge a mí y a las obras. Ese tiempo es limitado y eso provoca una aceleración y una energía totalmente distinta. Así que la idea de «ensayo abierto» es estructural en mi trabajo. Adaptarse a estos tiempos es asumir que la performance es tiempo y lo que propone, un uso particular del mismo. Otra cuestión relevante para entender esta cuestión es que no tengo estudio. Mi investigación y las dimensiones físicas de las esculturas añaden una complejidad adicional. En la mayoría de los casos, el ensayo abierto es el único modo que tengo de testear.

MN ¿Qué diferencia existe con el ensayo a puerta cerrada?

LE Cuando hay público la acción se desarrolla de un modo diferente: la performance convive con una gran variedad de estímulos. El ensayo con público no es una reafirmación de lo previamente ensayado en su ausencia, sino que el público permite que se dé otro tipo de concentración. Permitirte testear en directo cosas que no sabes si van a funcionar abre una nueva conciencia sobre el propio trabajo. Entiendo este

hecho como un acto revolucionario, una revolución dentro de mi investigación. Ese riesgo y esa disolución de los límites suman. Al reconocer que estoy explorando el material de la performance en directo, señalo que mi aproximación a esta es, en esencia, una búsqueda. Me permito un margen para atender a los materiales de las esculturas: sus temperaturas, sus voces y, en definitiva, su cualidad performativa. Me sitúo en el «no saber», lo que me obliga a buscar nuevas coordenadas y a hacer un lugar desde el que poner a prueba el gesto, la voz y el cuerpo.

- MN** En relación con esa inmediatez y apertura que reivindicas para la performance, me parece relevante la manera en la que te aproximas al guion o a las instrucciones que, dicho sea de paso, son las que garantizan la transmisión de la performance. Es muy difícil establecer una notación sin menoscabar ese tiempo de reconocimiento que mencionas.
- LE** Al pensar la escultura como lugar de acción, pretendo que esta funcione como un guion abierto, un cuerpo-instrumento que habita la escena conmigo. Estas esculturas, marcadas con inscripciones como notaciones corporales, no son pautas fijas, sino señales y recordatorios que me orientan y acompañan. Me daría mucha pena tener que memorizar posiciones. Las notaciones son lo que me permite transitar por espacios menos seguros, generar una narrativa a través del movimiento y la improvisación. ¿Qué me acoge? ¿Dónde me sujeto? En esas idas y venidas, las notaciones son un espacio intermedio entre el lenguaje y el material, un lugar desde el que indago y me sujeto. Los guiones son un lugar a partir del cual seguir escarbando y obteniendo material durante la acción.
- MN** Siguiendo con la cuestión de la transmisión, me gustaría que me hablaras del papel que otorgas a la representación visual y sonora de la performance. ¿Cómo trabajas estos dos registros? ¿Tienen la misma importancia?
- LE** Siempre he tenido presente la importancia del registro. Fueron las clases que impartió Sharon Hayes en The Cooper Union, en Nueva York, las que me ayudaron a entender que el registro de una performance nunca es la obra en sí. El material de esta es la vivencia, el estar ahí, el registro es una forma de memoria. Una con la que, muchas veces, me cuesta confrontar, pero que me ayuda a seguir perfilando mi práctica. A la vez, siempre he realizado registros de audio, foto y vídeo. De algún modo estos me sirven para tomar una distancia saludable del material que se produce en directo, que en ocasiones es muy denso o incluso tenebroso. La documentación me da la opción de salir del cuerpo y ver el trabajo desde fuera.
- MN** Quisiera recalcar en el hecho de que, hasta el día de hoy, eres tú quien realiza las performances, eres la intérprete de tu propia

práctica. Me atrevería a decir que también eres el archivo vivo de tu trabajo. El hecho de entender la voz como un documento vivo plantea interrogantes sobre la transmisión, de cómo puede realizarse el traspaso de ese archivo a otras voces y otros cuerpos.

LE Creo que si hasta ahora he sido yo la intérprete es porque necesitaba entender qué era la performance. Es una investigación de largo recorrido, que requiere tiempo. Me considero muy autodidacta en esta disciplina. El hecho de que yo sea la intérprete también se debe a esa necesidad: entender la práctica. Ahora, transcurrido un tiempo, me atrevo a decir que la he asimilado y puedo hablar sobre ella, distinguir sus distintas capas. Sin embargo, junto a ese reconocimiento también identifico cambios en mi cuerpo y mi voz: desgastes, nuevas texturas. Esto me lleva a hacerme preguntas para las que no encuentro respuestas con facilidad: ¿Quiero transferir este conocimiento? En relación con las esculturas, por ejemplo, ¿quiero que otros cuerpos puedan activarlas cuando yo ya no pueda hacerlo físicamente? Hace poco escuché decir que cuesta mucho recordar las voces, esto me hizo reflexionar sobre la cuestión de la transmisión y la necesidad de abordarla precisamente ahora.

MN Mencionabas la voz como un material inestable y, antes, hablabas del deseo de no fijar las performances, de mantenerlas en un estado latente. Me pregunto cómo plantearías una posible transmisión de tu práctica sin fijarla ni reducirla a una serie de instrucciones o protocolos.

LE Supongo que esto ya está pasando de forma orgánica en los talleres de voz que imparto, así como en mi labor docente. Son píldoras que se van desprendiendo y que solo puedo transmitir a otros cuerpos desde la honestidad y el trabajo que he desarrollado. Esto lo tengo muy claro: no puedo compartir material si no es desde la honestidad y desde mi propia exploración. Así que esa transmisión debería funcionar de la misma manera en que yo trabajo. Por ejemplo, la noción de lugar que me da la escultura es una directriz esencial: «búscate la vida» con el cuerpo y la voz, o busca problemáticas. No se trata solo de dar, sino que en esa transmisión también tomas conciencia de todo lo que has trabajado. He desarrollado mi práctica de forma muy solitaria. Cuando no estás compartiendo con otros cuerpos, con otras mentes o voces, todo se reduce a una voz, un único cuerpo, unos únicos movimientos. El hecho de trabajar sola tiene que ver con las circunstancias presupuestarias. No es que no haya querido colaborar, sino que he tenido que economizar mi práctica para desarrollarla al máximo y para asegurar que mi investigación fuera honesta y clara.

MN ¿Qué importancia otorgas al cuerpo y a sus capacidades físicas cuando piensas en esa transmisión?

LE Mi práctica es para todos los cuerpos, no solo para aquellos entrenados. Es un trabajo basado en una voz que podemos tener todas, desde la que podemos buscar texturas, sonoridades, ritmos, velocidades y gestos. Existen momentos de voz más brillantes, menos brillantes, más complejos, pero siempre asumiendo que se trata de un trabajo al margen del virtuosismo, cercano a lo animal... Se trata de cuerpos que quieren participar de una investigación, dispuestos a buscar otras maneras de estar y de comportarse, que operan en varios límites... Mis performances piden una gran concentración y operan en dos niveles: uno que te conecta con la tierra y otro que te conecta con lo aéreo. El trabajo vocal acompaña una escucha atenta y activa. La respiración te lleva a un terreno muy aéreo e incluso, a veces, bastante espiritual. Sin embargo, es fundamental estar conectada con la tierra, la carne, el público y el lugar donde te encuentras para no perder de vista que tienes unos pies y unas piernas que te sustentan, que la gravedad está presente y que no puedes ir más allá de esos límites.

MN Mencionabas la coincidencia que existe en tu trabajo entre el tiempo de composición y ejecución de una pieza. Me preguntaba qué relación guardan tus performances con la idea de improvisación. Por ejemplo, utilizas a menudo la idea de edición en directo, pero me gustaría saber cómo convive esa edición con la improvisación.

LE La improvisación está presente. Cuando convoco a la gente para una performance, estoy estableciendo un laboratorio escénico, un lugar de trabajo. Durante ese tiempo, busco lo desconocido, lo estoy extrayendo del pozo. En ese ejercicio, a veces surgen cosas interesantes y a veces no, pero me llevo algo de cada performance, un pequeño descubrimiento. He notado que hay una revolución en mi estado físico y anímico ante este cuerpo colectivo. Esa revolución describe mejor el lugar desde el que trabajo e investigo.

MN ¿Crees que presentar tu trabajo como una improvisación te ayuda a generar una cierta predisposición hacia él?

LE Sí, creo que es algo que facilita la conexión. Establece un lugar en el que mi trabajo puede aterrizar y resultar un poco más cómodo. Soy consciente de que, muchas veces, lo que ocurre en mis performances es que el público se siente tocado y atravesado, la voz atraviesa. Son sonidos que te llevan a lugares desconocidos. Busco deliberadamente estos espacios, tanto para mí como para quienes escuchan. Esta voz puede ser muy cómica, desde lo absurdo hasta lo contundente, incluso un puro grito. Un grito afilado, un gruñido, el jadeo. Me interesan las múltiples voces que viven dentro de nosotros. Muchas simplemente aparecen y no son en absoluto placenteras. Trabajo con la intención de que lo que hago nos

sacuda, nos incomode y nos mantenga ancladas a una cosa que no sabemos qué es.

MN En relación con este aspecto cómico e incómodo que aparece en la improvisación vocal, me pregunto si existe una voluntad de señalar una parte del lenguaje humano y un rango de voces que a veces adquiere el apelativo de «mala voz», o que en otros casos es señalada por ser demasiado expresiva y poco eficiente en su mensaje.

LE Por ejemplo, hay voces que identificamos como fuera de la norma. Trato de abolir estas categorías. Me interesa señalar que la voz tiene mucha memoria, es muy membranosa. ¿Por qué una voz que suena temblorosa no es aceptada socialmente? Una voz tiene muchas lecturas y resonancias, es otro cuerpo. Busco ese cuerpo inadaptado que está buscando su lugar, voces que no quieren ser normativas. Con ellas compongo otro lenguaje, pero no están fuera del lenguaje. Es una voz que, como digo, puede ser monstruosa, pero que contiene mucha información, una que tenemos en nuestro cuerpo. Por ejemplo, pienso en el cambio de voz, en las disfonías... Me interesan las cosas que ocurren en nuestra voz porque dan lugar a otra en ocasiones más abstracta, compleja y fuera de la norma. Tuve la oportunidad de trabajar con niños con autismo, lo cual fue un gran aprendizaje. Planteamos el taller como un proceso en el que juntamos voces que se tocaban, se mimetizaban y buscaban texturas, que expresaban de algún modo nuestro malestar. Esa desazón, de repente, encontraba un ritmo, y empezaban a suceder muchas cosas, cosas que no sabíamos qué eran y que dejaban atrás la sensación de inquietud. El taller funcionaba como un refugio donde las voces se encontraban, se abrazaban y se repelían, pero ahí estábamos. Estábamos con la voz.

MN Ese juntar voces que mencionas parece funcionar como un aprendizaje conjunto, un viaje compartido. Has dirigido varios talleres de voz y desarrollado diversos proyectos de cocreación. ¿Cómo participas desde tu propia práctica en ese diálogo?

LE Como comentaba antes, en mis inicios, mi trabajo era muy solitario. Así que esas colaboraciones me han abierto un espacio de aprendizaje, casi como una pequeña escuela. Siempre he planteado esos encuentros desde la honestidad y el respeto al bagaje de cada uno, que incluye tanto prácticas como historias, y desde el disfrute del acto de compartir. Si partimos de ese reconocimiento, podemos ver con claridad qué es lo que queremos investigar juntas y qué aspectos de ese bagaje podemos compartir. Son situaciones que te permiten salir de tu propio cuerpo. Estás escuchando al cuerpo del otro y al espacio que se crea entre ambos.

MN Volviendo a esa necesidad que mencionabas antes de deshacer la noción de «mala voz», me pregunto si el desarrollo histórico de

la poesía fonética y la experimentación vocal han influido en esta voluntad de aproximarse al lenguaje desde sus sonidos y no desde su capacidad de producir significados.

LE Es un material que fui a buscar. Necesité conocerlo, sobre todo para sentirme acompañada y respaldada. Con mi trabajo vocal, me estaba aproximando a la abstracción y buscando unas materialidades que yo todavía no sabía ni por qué las estaba articulando ni por qué estaban surgiendo de esta manera. Conocí los trabajos de Henri Chopin, Joan La Barbara, Jaap Blonk o Demetrio Stratos, también me familiaricé con la historia de la poesía fonética y entendí cómo esta se reflejaba en la poesía experimental desarrollada en el contexto catalán. A partir de ese momento, empecé a investigar, sobre todo en archivos en línea. Realicé un ejercicio de escucha profunda que, de alguna forma, fue un entrenamiento. Al navegar por esos archivos sonoros, encontré un lugar donde encajar mi trabajo. De algún modo siento que explorar la poesía fonética o la poesía concreta me ayudó a enfocarme, identifiqué en estas manifestaciones un lugar de libertad increíble. También me di cuenta de que, en las vanguardias, como el constructivismo ruso o el dadaísmo, había una radicalidad que no identificaba en las artes visuales más cercanas a mí. Pienso que el conocimiento y respeto de este bagaje ha hecho que, desde sus inicios, mi trabajo sea muy bien recibido desde el ámbito de la poesía.

MN Trabajas muy cerca de lo que podríamos llamar abstracción vocal, pero las palabras también juegan un papel importante en tus performances, apareciendo en forma de listados, frases cortas o, como mencionabas antes, como inscripciones grabadas en la escultura. ¿Qué relevancia tienen esas palabras en relación con la abstracción o con esa parte del lenguaje menos reconocible?

LE: Para mí, la palabra implica un salto en mi práctica, tiene algo de atrevimiento. Las palabras han aparecido a veces a modo de leitmotiv, así como fragmentos de textos recuperados. Cuando escribo yo misma los textos, entonces nunca soy yo del todo. Por ejemplo, en *Sibina* (2019) la palabra sirve para hilvanar una ficción en torno a las «mujeres de agua» y para establecer un relato sobre comunidades que trabajan en el campo. Siempre escribo, o más bien reescribo, a partir de fuentes textuales diversas y hallazgos fortuitos, como el álbum de dibujos de Jordi Samsó que encontré en el mercadillo del Port Vell, en Barcelona, y que terminó siendo la base para *Àlbum Victòria* [Álbum Victoria, 2015-2020]. En ese caso particular, veo desde un principio que puedo sacar un texto a partir del imaginario que proponen los dibujos, que se sitúan a medio camino entre la figuración y la abstracción. Un común denominador de esos textos es que son siempre cortos, casi como

proclamas en una manifestación. Esto impone un ritmo. La palabra surge siempre acompañada de otras palabras previas y de otras voces que edito y filtro a través de mi propia voz e imaginario. De hecho, son cambios de estructura. Estas modificaciones son un método de trabajo que adopto desde mis inicios, cuando me doy cuenta de que las mismas cosas se pueden decir, entonar y estructurar de muchas maneras diferentes, y que son estas formas de decir las que cambian el sentido, aunque estés diciendo lo mismo.

MN Estableces una diferencia entre un trabajo vocal que llamas «pequeño» y otro «grande». A mi modo de ver, este interés por entender la voz desde su escala refleja la cualidad escultórica que otorgas a la voz. ¿Qué implicaciones, a nivel de escucha y también a nivel espacial, tienen una y otra?

LE La voz pequeña es la que necesita amplificación, requiere hacerse grande, necesita más volumen. Algo que me he preguntado a menudo es hasta qué punto puedo prescindir de esa amplificación. En *Moat-3* [Foso-3, 2017], por ejemplo, la propia escultura ya tiene una respiración muy sonora, pero ¿por qué no dejar que mi voz sea pequeña? Esa voz, que es grande dentro de mi cuerpo, podría estar en un segundo plano, sin amplificación. Si estoy en el campo abierto, como en *Crit* [Grito, 2024], está claro que hay que jugar con la distancia. Es interesante porque en ese caso no hay ningún tipo de amplificación, y lo pequeño quiere decir simplemente estar cerca del público. Es una cuestión de percepción. Tal vez la voz pequeña es la que yo proyecto desde lejos y a pleno pulmón; para mí, en cambio, esa voz es muy grande. Esta cuestión me resulta interesante en relación con trabajos en los que prescindo de la escultura. La voz grande y la pequeña plantean siempre la cuestión de hasta qué punto yo me adapto a la tecnología. El hecho de tener un micrófono me permite trabajar desde las texturas y los matices. Me permite explorar una cualidad de la voz muy particular: se pueden escuchar la lengua, la saliva o el chasquido de los dientes. Puedes jugar con ritmos y con la respiración, y darle importancia al simple gesto de abrir la boca. Esto es algo muy goloso desde el punto de vista sonoro, pero entonces la escultura se vuelve un tanto prescindible. Para mí, en ese tipo de performances, el sonido, lo que pasa en la boca y en el cuerpo ya tiene una cualidad escultórica.

MN Me gustaría hablar ahora de qué manera las condiciones de producción generan un tipo u otro de performance. El desarrollo de tu trabajo se da en paralelo al momento en el que las instituciones se abren a programar performance, aunque los modelos de producción que esta requiere no han sido completamente asimilados.

LE En mis primeros proyectos, la performance estaba más presente que, a lo mejor, las esculturas, aunque ya entendía la performance

y la voz como un material escultórico. Puede que no estuviera tan cerca de lo experimental como lo estoy ahora, sino que funcionaba más como un *storytelling* [narración de historias]. Por ejemplo, en *Serendipity* [Serendipia, 2011], que funcionaba como una conferencia, algo que en aquel entonces se estaba dando mucho a nivel local, o más tarde en *Jingle* (2011), que era una conferencia cantada y decididamente pop. Lo cierto es que en ese momento no era consciente de que la performance estaba ganando relevancia. Me doy cuenta realmente de esto transcurridos unos años, cuando algunas personas me comentan que a partir de mi trabajo había aparecido en Barcelona una oleada de performances. Yo creo que no, que ya estaba sucediendo. Siempre he pensado que tuve suerte porque mi trabajo surgió en un momento en el que la disciplina empezaba a estar cada vez más presente en los programas de centros de arte y en certámenes. Así que sí, identifico ese interés creciente que, hoy en día, no ha decrecido. Esto es positivo, porque a nivel de producción se traduce en mayor conciencia sobre los retos de programar este tipo de trabajo y en un interés por aprender. Es importante apuntar que muchas compañeras y compañeros hemos asumido que parte de nuestro trabajo es también explicar su funcionamiento, y seguimos haciéndolo, porque sabemos de la necesidad de transmitir a las instituciones dedicadas al arte contemporáneo el valor de la performance y sus retos. Esta tiene otros tiempos de producción y otras necesidades, como los ensayos. Por ejemplo, en un determinado momento, me vi obligada a alquilar un espacio en el que poder ensayar la voz, se trataba de un espacio para músicos. Estuve allí durante cinco años. Estas necesidades de la práctica y este conocimiento nos lo hemos ido transmitiendo entre colegas. Este aprendizaje generado a partir de la práctica y poner en circulación el trabajo ha sido muy valioso. Hemos generado un espacio informal para pensar conjuntamente cómo se produce y cómo se transmite el valor de la performance.

MN Me parece llamativo que, en el momento en el que la performance empieza a formar parte con naturalidad de los programas de las instituciones artísticas, realices la operación contraria: buscas la manera de sacar la performance al espacio público, como es el caso de *Trena* [Trenza, 2023/2025].

LE La institución, el museo, tiene una normativa, y el espacio público tiene otra. Me gusta mucho pensar las exposiciones y las arquitecturas desde su funcionamiento en tanto que conjunto de normas, pero al salir a la calle, de algún modo, parece que renuncias a esa burbuja que te aísla. Uno de los aspectos que más me atraen de la performance es precisamente esto: el hecho de estar trabajando en arte, pero muy cerca de lo vivo, de lo incontrolable, de lo que se

puede escapar en cualquier momento. Esa sensación de enfrentarte a algo que está más allá de lo que has aprendido a controlar. En ese sentido, el espacio público es una salida a la vida y hacia otras vidas como la ciudad y todo lo que contiene, incluidos sus ruidos. Este tipo de performance es, en muchos sentidos, impredecible y exige otro tipo de producción. Salir de la institución es, sin duda, un reto en cuanto a la producción, ya que se vuelve mucho más compleja, pero también hace posible otro tipo de experiencia. La performance deja de ser el único foco de atención para mezclarse con otros estímulos. La memoria de la obra se nutre de muchas otras cosas.

- MN** El espacio público produce indudablemente un tipo de atención distinta, tanto para el público como para la performer, que tiene que atender a muchos más elementos. Me pregunto si, además de esa atención, también produce un tipo de público diferente.
- LE** Algo que me gusta de salir al espacio público es que mi trabajo se abre a personas que no lo conocen y que, tal vez, se encuentran allí por casualidad. La vivencia es parte del trabajo, al igual que estar atenta a muchas otras cosas. En mi trabajo siempre trato de ser consciente de lo que sucede alrededor. Si hablamos desde la escucha, me gusta pensar que esa escucha traspasa el oído y atiende a las energías. Es una atención más animal, abierta al peligro. Recuerdo una ocasión en la que, realizando una performance junto al río Guadalquivir, un helicóptero nos sobrevoló varias veces provocando un gran estruendo. Mi posición ante estos estímulos o interrupciones es que deben integrarse como un material de trabajo más.
- MN** Cuando realizas performances en el espacio público, estas adquieren una cualidad que podríamos llamar deambulatoria. Al utilizar tus propias esculturas a modo de escenario, la performance queda circunscrita a ellas pero sin ellas, se expande, como si se tratara de un reconocimiento del lugar.
- LE** La posición de mi cuerpo cambia mucho. El concepto de límite se desdibuja. Es cierto que las esculturas me dan un límite y cuando me salgo de él algo se desactiva, como la atención. El comportamiento del público y el mío cambian dependiendo de si estoy en un campo o junto a un río. En mi caso, la naturaleza ya me proporciona un sonido de apoyo. Pero, sobre todo, ya no existe un pacto respecto a qué es la escena y qué es el espacio del público. Sin la escultura, me permito desmontar esa disposición. En cambio, exploro, deambulo, busco lugares de conexión, trabajo el paisaje como una partitura, lo delimito con mi movimiento. De algún modo, la performance edita el lugar, que a su vez me ofrece unas voces que utilizo: el curso del agua, la fuerza del río que arrastra las piedras, pero también las formas de los árboles, los matorrales

o las formaciones rocosas pueden funcionar como una partitura y pautar la edición de la voz. He jugado muchas veces con el eco de un lugar, me interesa cómo dibuja un territorio y cómo juega con las distancias, con lo que percibimos, una vez más como voz pequeña y voz grande.

MN En gran parte de tus performances, la resistencia es lo que estructura la acción. ¿En qué momento decides introducirla como elemento dramático?

LE Es una condición que surge del trabajo cuerpo a cuerpo con las piezas. Cuando comencé a trabajar en *Moat* [Foso, 2016-2017] y la idea de *playground* [parque infantil], me di cuenta de que la mayoría de las cosas que pasan en el transcurso de la performance son situaciones o problemas que debo solucionar: un pie encajado entre dos barrotes, la posición de mi cadera, la sujeción del brazo. Tengo que encadenar movimientos y, a la vez, incorporar la voz a estas torsiones. En los momentos en los que mi cuerpo se convierte en un nudo, noto una resistencia al dolor. Articular la performance es como hacer una pieza textil a partir de nudos, voy hilando con mi cuerpo. Tiene limitaciones físicas que debes reconocer. Esta resistencia también es un aviso que te da el cuerpo, un conocimiento para saber dónde excederte y, también, cuándo parar. Por eso a menudo digo que mi trabajo es un entrenamiento, uno donde vas afinando sus límites. Lo mismo sucede con la voz. Cada pieza me marca unos topes en cuanto al tránsito de la voz. Diría que es una forma de conciencia: debo estar atenta tanto al cuerpo de la voz como al cuerpo físico.

MN En estas performances deambulatorias y de resistencia, a menudo partes de una duración orientativa, pero lo cierto es que es muy difícil ceñirse a un tiempo preestablecido.

LE Paso por fases y me atraviesan muchas cosas. Ves cómo va evolucionando, cómo se va armando el trabajo, pero también eres consciente de que vas atravesando distintos niveles. Tengo un minutaje bastante incorporado, al fin y al cabo somos animales que aprendemos y tenemos nuestras temporalidades arraigadas. Conocemos bien cómo el paso del tiempo influye en cuestiones como el hambre o el sueño. Esa noción encarnada del tiempo me dice que dispongo de unos veinte o veinticinco minutos. Es importante destacar que esos cinco minutos, que podrían parecer pocos, son muchos en la performance. Así como percibes cambios en tu voz o el cansancio del cuerpo, también notas el final. Me gusta mucho jugar con este momento y traspasarlo cuando lo noto físicamente. Lo atravieso en el momento en el que empiezo a sentirme cansada. Si le doy un espacio adicional a ese cansancio, ocurren cosas interesantes y aparece otro tipo de

material. Al traspasar el cansancio sé que me acerco al final. Ese desenlace nunca es teatral, empieza en la respiración. Comienzo a respirar normal y me conecto de otra forma con el lugar, saliendo de ese estado previo en el que estoy atenta a todo. Me gusta pensar que no es una operación compleja ni demasiado editada. Sencillamente, termino de trabajar, me paro.

PRESIDENTE DEL MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Ministro de Cultura
Ernest Urtasun Domènech

REAL PATRONATO

Presidencia de Honor
SS. MM. los Reyes de España

Presidenta

Ángeles González-Sinde Reig

Vicepresidenta

Beatriz Corredor Sierra

Vocales Natos

Jordi Martí Grau

(Secretario de Estado de Cultura)

María del Carmen Páez Soria

(Subsecretaria de Cultura)

María José Gualda Romero

(Secretaria de Estado de

Presupuestos y Gastos)

María Ángeles Albert de León

(Directora General de Patrimonio

Cultural y Bellas Artes)

Manuel Segade

(Director del Museo)

Julían González Cid

(Subdirector Gerente del Museo)

Tomasa Hernández Martín

(Consejera de Educación, Cultura y Deporte
del Gobierno de Aragón)

Carmen Teresa Olmedo Pedroche

(Viceconsejera de Cultura y Deportes del

Gobierno de Castilla-La Mancha)

Horacio Umpierrez Sánchez

(Viceconsejero de Cultura y Patrimonio

Cultural del Gobierno de Canarias)

Pilar Lladó Arburúa

(Presidenta de la Fundación Amigos del Museo
Nacional Centro de Arte Reina Sofía)

Vocales Designados

Pedro Argüelles Salaverría

Ignacio Garralda Ruiz de Velasco

(Fundación Mutua Madrileña)

Juan-Miguel Hernández León

Antonio Huertas Mejías

(FUNDACIÓN MAPFRE)

Carlos Lamela de Vargas

Rafael Mateu de Ros

Marta Ortega Pérez (Inditex)

Suhanya Raffel

María Eugenia Rodríguez Palop

Joan Subirats Humet

Ana María Pilar Vallés Blasco

Patronos de Honor

Pilar Citoler Carilla

Guillermo de la Dehesa

Óscar Fanjul Martín

Carmen Giménez Martín

Ricardo Martí Fluxá

Claude Ruiz Picasso †

Carlos Solchaga Catalán

Secretaria del Real Patronato

Rocío Ruiz Vara

DIRECTOR DEL MUSEO

Manuel Segade

COMITÉ ASESOR

María de Corral

João Fernandes

Inés Katzenstein

Chus Martínez

Gloria Moure

Vicente Todolí

COMITÉ ASESOR

DE ARQUITECTURA

Juan Herreros

Andrés Jaque

Marina Otero Verzier

**MUSEO NACIONAL CENTRO DE
ARTE REINA SOFÍA**

DIRECCIÓN

Director
Manuel Segade

SUBDIRECCIÓN ARTÍSTICA

Subdirectora Artística
Amanda de la Garza

Jefa de Exposiciones
Teresa Velázquez

Jefa de Colecciones
Rosario Peiró Carrasco

Jefe de Conservación-Restauración
Jorge García Gómez-Tejedor

Jefa de Registro de Obras de Arte
María Aranzazu Borraz de Pedro

Jefa de Actividades Editoriales
Alicia Pinteño Granado

Jefe de Educación
Fran MM Cabeza de Vaca

**Jefa de Biblioteca y
Centro de Documentación**
Isabel Bordes Cabrera

DIRECCIÓN DE ESTUDIOS

Directora de Estudios
Julia Morandeira Arrizabalaga

Jefa de Centro de Estudios
Ana Beatriz Vidal González

Jefe de Cine y Nuevos Medios
Chema González Martínez

SUBDIRECCIÓN DE GERENCIA

Subdirector General Gerente
Julián González Cid

Subdirectora Adjunta a Gerencia
Sara Horganero Gómez

**Jefa de la Unidad de Apoyo
y Transparencia**
Rocío Ruiz Vara

**Jefe de Arquitectura,
Desarrollo Sostenible
y Servicios Generales**
Francisco Holguín Aguilera

Jefa de Desarrollo Digital
Mónica Rodríguez Escribano

Jefa de Gestión Económica
Beatriz Guijarro Alonso

Jefa de Recursos Humanos
María Paloma Herrero Motrel

DIRECCIÓN DE GABINETE INSTITUCIONAL

Director de Gabinete Institucional
Carlos Urroz Arancibia

Jefa de Públicos
Francisca Gámez Lomeña

Jefa de Relaciones Institucionales
Carlota Álvarez Basso

Jefe de Protocolo
Diego Escámez de Vera

DIRECCIÓN DE COMUNICACIÓN

Directora de Comunicación
Diana Lara Requena

Jefa de Digital Web
Olga Sevillano Pintado

Este catálogo se edita con motivo de la exposición *Laia Estruch. Hello Everyone*, organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía del 26 de febrero al 1 de septiembre de 2025

EXPOSICIÓN

Comisariado

Latitudes (Max Andrews
y Mariana Cánepa Luna)

Dirección de proyecto

Teresa Velázquez

Coordinación

Rafael García

Gestión

Natalia Guaza

Apoyo a la gestión

Nieves Fernández

Registro

Antón López

Restauración

Responsable:

Pilar García Serrano

Equipo:

Cynthia Bravo

Amaya de la Hoz

Diseño

Antonio Marín Oñate

Traducciones

María Enguix

Montaje

SIT Proyectos,

Diseño y Conservación S.L.

Iluminación

Toni Rueda

Urbia

Transporte

Servicios Logísticos Integrados

SLi. S.L.U

Seguro

Insurart, S.L.

PUBLICACIÓN

Publicación editada por el

Departamento de Actividades Editoriales
del Museo Reina Sofía

Dirección editorial

Alicia Pinteño

Coordinación editorial

Jone Aranzabal Itoiz

Mercedes Pineda Torra

Traducciones

Del inglés al español:

María Enguix, pp. 9-105; 153-171; 173-193

Del catalán al español:

Mariona Peraire, pp. 24-26; 41-42; 50

Edición y corrección

de textos y pruebas

Jone Aranzabal Itoiz

Mercedes Pineda Torra

Diseño gráfico

Ariadna Serrahima

Gestión administrativa

Victoria Wizner

Fotomecánica

Museoteca

Impresión y encuadernación

Ce.Ge

© Museo Nacional Centro

de Arte Reina Sofía, 2025

Los ensayos de los autores,

BY-NC-ND 4.0 International

© de las imágenes, sus autores

© Laia Estruch, 2025

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos de autor. Cualquier error u omisión accidental, que tendrá que ser notificado por escrito al editor, será corregido en ediciones posteriores.

ISBN: 978-84-8026-668-0

NIPO: 194-25-002-8

D.L.: M-3110-2025

Catálogo de publicaciones oficiales

<https://cpage.mpr.gob.es>

Este libro se ha impreso en
Cubierta: Symbol Tatami White 250gr
Interiores: Symbol Tatami White 115gr
200 páginas
150 x 210 mm

Todas las obras reproducidas en la presente publicación pertenecen a la colección de la artista y la Galería Ehrhardt Flórez, salvo las siguientes:

No a la guerra, 2012 (obra gráfica)
Colección de la artista

Moat-1, 2016 (escultura)
Colección MACBA. Depósito del
Ayuntamiento de Barcelona

Moat-2 / Playground Scene, 2017 (escultura)
Ajuntament de Barcelona. Donación de la artista

Crol Barana-1, 2019 (escultura)
Colección de Arte Banc Sabadell

Anunci Residua A, 2022 (escultura)
Colección Rafael Robledo

Kite-1, 2022 (escultura)
Colección MORERA. Museu d'Art Modern i Contemporani de Lleida
Depósito de la Generalitat de Catalunya.
Colección Nacional de Arte Contemporáneo, 2023

Zócalo, 2022 (escultura)
Colección crear/sin/prisa de Cervezas
Alhambra

Kite-2, 2023 (escultura)
Colección particular

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Aina de Gispert: p. 9

Alberto Reverón: pp. 36-37, 38

(columna dcha., de arriba abajo: 4, 5)

© Alberto Reverón / TEA Tenerife Espacio de las Artes: pp. 36-37, 38 (right column, top to bottom: 4, 5)

Alessia Bombaci: pp. 32-33, 38

(columna dcha., de arriba abajo: 1, 2, 3)

Alessia Bombaci / Festival TNT: p. 61

(columna dcha., de arriba abajo: 1)

Anna Fàbrega: pp. 6-7, 47 (de arriba abajo:

1, 2, 3), 51-53, 54 (columna izq., de arriba

abajo: 1,2; columna dcha., de arriba

abajo: 2, 3), 62 (de arriba a abajo: 1,2,3),

63-65, 84, 86 (columna izq., de arriba

abajo: 1, 2; columna dcha., de arriba

abajo: 1), 87-89, 95 (columna dcha.),

98-99 (fotos fondo; columna izq., de

arriba abajo: 5), 100, 104 (columna izq.,

de arriba abajo: 1, 3, 4)

Anna Llarch: p. 39

© ARBAR: p. 78 (de arriba abajo: 1)

Ariadna Serrahima: p. 13 (columna izq.,

de arriba abajo: 4, 5), 14 (columna izq.,

de arriba abajo: 2), 16 (columna dcha.,

de arriba abajo: 1, 2), 17 (columna izq.,

de arriba abajo: 2)

Ariadna Serrahima, Oficina de disseny:

p. 18 (columna dcha., de arriba abajo: 2),

55 (de arriba abajo: 4)

Arnau Mata: pp. 18 (columna izq., de arriba

abajo: 1, 2), 30-31, 47 (de arriba abajo: 4),

48-49, 67 (de arriba abajo: 2, 3)

Carla Tramullas: pp. 13 (columna dcha.,

de arriba abajo: 1, 2), 14 (columna izq.,

de arriba abajo: 1), 15

Carmen Verdú: pp. 43, 61 (columna dcha.,

de arriba abajo: 5)

Daniel Cao: p. 57 (de arriba abajo: 1)

Dinis Santos / Galería Municipal do Porto:
p. 102

Erika Prüfert Borrell: p. 20

Eva Carasol: pp. 34-35, 38 (columna izq.,

de arriba abajo: 5), 44-45, 46 (de arriba

abajo: 1), 55 (de arriba abajo: 1, 2, 3), 56,

57 (de arriba abajo: 2), 58-59

Eva Carasol, cortesía de BAR project: p. 18

(columna dcha., de arriba abajo: 1)

Eva Guillaumet: p. 62 (de arriba abajo: 4)

Fundació Joan Miró. Foto: Arnau Oriol:

pp. 54 (columna izq., de arriba abajo: 3;

columna dcha., de arriba abajo: 1)

Cortesía Hauser & Wirth. Foto: Carlos

Torrico: p. 86 (columna dcha., de arriba

abajo: 3)

Jesús Vilamajó, 2024: pp. 72-73, 76 (columna
dcha., de arriba abajo: 3, 4, 5)

Joan Morey: pp. 16 (columna izq., de arriba abajo: 1), 19 (columna dcha., de arriba abajo: 1), 29, 38 (columna izq., de arriba abajo: 4)

Jonás Bel: pp. 79-83, 106, 139-143, 144 (columna)

Júlia Mata Riera: pp. 86 (columna dcha., de arriba abajo: 2), 92

© La Casa Encendida/Arturo Laso: p. 61 (columna izq.)

Luis Delgado Alfonso: p. 66

© MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona / Foto: Miquel Coll: pp. 67 (de arriba abajo: 1), 68-71, 76 (columna izq.)

Manuel Vicente, cortesía Plataforma. Festival de artes performativas, 2020: p. 27 (columna izq., de arriba abajo: 1, 2)

Marc Navarro: p. 104 (de arriba abajo: 2)

Markéta Sasi Choma: p. 103 (columna izq., de arriba abajo: 1, 2, 3)

Mila Ercoli: p. 85

Misha Bies Golas: pp. 19 (de arriba abajo: 4), 27 (de arriba abajo: 3)

Museo Reina Sofía, Joaquín Cortés / Román Lores: pp. 144-145 (fondo)

Noora Lehtovuori: p. 61 (columna izq., de arriba abajo: 2, 3, 4)

PATIO by ZONAMACO / ABC Art Baja 2024: pp. 86 (columna dcha., de arriba abajo: 4, 5), 93

Pep Herrero: pp. 13 (columna izq., de arriba abajo: 1), 16 (columna izq., de arriba abajo: 2, 3, 4, 5)

Pere Pratdesaba.© Fundació Joan Miró, Barcelona: p. 19 (columna dcha., de arriba abajo: 2)

Roberto Ruiz: pp. 14 (columna dcha., de arriba abajo: 1), 90-91, 95 (columna izq., de arriba abajo: 3), 96-97

Roger Serrat-Calvo Calm: p. 66

Sebastià Masramon: pp. 4-5, 78 (columna dcha., de arriba abajo: 2, 3)

Tabakalera: p. 46 (de arriba abajo: 2)

TBA21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary | Fernando Sendra: pp. 74-75, 76 (columna dcha., de arriba abajo: 1, 2)

© Triënnale Kortrijk: pp. 95 (columna izq., de arriba abajo: 1, 2), 98 (columna, de arriba abajo: 2), 101

Tristán Pérez-Martín: p. 60 (de arriba abajo: 1, 2, 3)

Txatxe Saceda: p. 103 (columna dcha.)

Victor Mata Ventura: pp. 16 (columna dcha., de arriba abajo: 3), 17 (de arriba abajo: 1)

Victòria Mata: pp. 13 (columna izq., de arriba abajo: 2, 3), 14 (columna dcha., de arriba abajo: 3), 14 (columna dcha., de arriba abajo: 3), 54 (columna dcha., de arriba abajo: 4, 5)

AGRADECIMIENTOS

El Museo Reina Sofía desea expresar su agradecimiento a Laia Estruch y a Latitudes (Max Andrews y Mariana Cánepa Luna), así como a los prestadores y colaboradores que han hecho posible la exposición *Laia Estruch. Hello Everyone*

Colección crear/sin/prisa de Cervezas

Alhambra

Colección de Arte Banco Sabadell

Colección MORERA. Museu d'Art Modern

i Contemporani de Lleida

Colección Rafael Robledo

Galería Ehrhardt Flórez

Hauser & Wirth Menorca

MACBA Museu d'Art Contemporani de

Barcelona

MNAC Museu Nacional d'Art de Catalunya

La artista quiere expresar su agradecimiento a todos los prestadores individuales e instituciones presentes en la exposición.

Al generoso acompañamiento y apoyo de la Galería Ehrhard Flórez y todo su equipo, que ha ayudado a avanzar el proyecto en todas sus facetas.

Su personal gratitud por su maravillosa colaboración a Mariana Cánepa Luna, Max Andrews, Sharon Hayes, Marc Navarro, Ariadna Serrahima, Xavi Lloses, Arnau Mata, Joan Morey, Miquel Cardiel, Anxo Casal, Anna Fàbrega, Eva Carasol, Daniel Cao, Pablo Miranda, Jonás Bel, Carla Tramullas, Aina de Gispert, Alicia Fons, Andoni Trecet (Alfa Arte), Júlia Mata, Víctor Mata, Eduard Pagès (Tecnodimensión), Carles Pujol (Taller de escenografía del Teatre Auditori de Sant Cugat), Lluís Alabern, Antonio Marín.

Muy especialmente a mi madre, Victòria Mata.

6

7

8

9

10

Durante los últimos quince años, la artista catalana Laia Estruch (Barcelona, 1981) ha desarrollado una práctica en la que la voz humana se convierte en materia artística que explora su potencia expresiva. Su trabajo vocal ha evolucionado a la par que la creación de escenarios escultóricos, a menudo monumentales, concebidos para cada uno de sus proyectos.

La presente publicación acompaña la exposición homónima *Laia Estruch. Hello Everyone*, celebrada en 2025 en el Museo Reina Sofía. Concebida como un almacén transitable, la muestra se presenta como un depósito dotado de vida y aliento, en el que se reactivan los recursos escultóricos y las expresiones vocales que articulan la investigación de la artista entre 2011 y 2025.

Esta es la primera monografía que ofrece un inventario razonado de la obra de Estruch: un recorrido cronológico por sus piezas, acompañado de descripciones, fotografías y partituras textuales. Manuel Segade, director del Museo Reina Sofía, introduce al lector en esta publicación que reúne un ensayo de Latitudes —comisarios de la exposición—, que analizan la trayectoria de la artista a través de la voz, el cuerpo y su dimensión escultórica; un texto de la artista Sharon Hayes sobre la pedagogía en la performance, y una conversación entre Estruch y el comisario Marc Navarro, en la que se desgana la evolución de su proceso creativo.

