

# *Els vídeos d'Olga Diego: una memòria filmada*

**Eva Bru-Domínguez**  
Bangor University (UK)

**Gaspar Jaén i Urban**  
Universitat d'Alacant (ESP)

## RESUMEN

Olga Diego Freises (Alacant 1969) estudià Belles Arts a les facultats de València (Universitat Politècnica) i d'Altea (Universitat Miguel Hernández), on es titulà el 2006. La seua activitat artística –crítica, compromesa i innovadora– s'ha orientat bàsicament a la performance, encara que amb un important suport gràfic i escultòric de dibuixos i de maquetes. Com es habitual, Olga Diego fa servir el vídeo com a medi de registre i/o de suport de les accions. En ocasions el vídeo arriba a ser la base o el format de presentació d'una acció. És, doncs, un registre fotogràfic –foto mòbil que pot esdevenir foto fixa– allò que conserva la memòria del que es féu o del que passà. En ocasions la gravació és manual i en ocasions la càmera va lligada a un artefacte. S'ofereixen, així, visions diferents de l'acció. En ocasions es treballa amb llum de dia i en ocasions amb llum de foc o de focus, oferint també així visions diferents de l'acció. Per tant, el vídeo es treballa en funció del suggeriment, de la claredat expositiva o de l'ambigüitat que s'intenta. Proposem aquí una introducció als vídeos vinculats a algunes de les accions d'Olga Diego desenvolupades a llocs tan diferents com ara Espanya, Sàhara Occidental Llibre i Egipte.

**Palabras clave:** Olga Diego / Cos humà / Video-acció / Performance / Identitat i gènere / Transgressió de límits / Pròtesis

## ABSTRACT

*Olga Diego Freises (Alicante, 1969) studied Fine Art at the Polytechnic University of Valencia and the University Miguel Hernández and graduated from the latter in 2006. Her artistic production –always critical and innovative– has mostly focused on performance art but relies heavily on drawing and maquette-making. In line with many of her contemporary artists, Olga Diego uses video not only as a means to record her actions but also as an art form. Therefore, one can speak of video as the main basis or format of her artwork as well as the photographic register or memory of her actions. The filming is normally manual with some instances where the camera has been attached to an artefact. In this way, the artist is able to offer different perspectives. Likewise, Olga Diego makes use of natural, artificial or firelight to achieve different effects. Her video art plays with ambiguity, is thought provoking and offers different levels of definition. The authors of this article explore the use of video in a range of actions undertaken in various locations in Spain, Free Western Sahara and Egypt by the performance artist, Olga Diego.*

**Keywords:** Olga Diego | Human body | Videoart | Performance | Identity and gender | Transgression of boundaries | Prosthesis

## PÒRTIC

Olga Diego Freises (Alacant 1969) estudia Belles Arts a les facultats de València (Universitat Politècnica) i d'Altea (Universitat Miguel Hernández) i es titulà en aquesta darrera el 2006. Tanmateix la seua activitat artística començà abans de l'ingrés en la facultat i és força independent d'un ensenyament reglat. Els primers treballs ressenyables son de meitat dels noranta. Aquesta activitat compren la performance, el dibuix, l'escultura, el vídeo i la fotografia. En principi, dibuixos, vídeos i fotografies estan plantejats sobretot com estudi i documentació de les accions i de les escultures. Però la feina artística d'Olga Diego en aquests cinc camps està absolutament interrelacionada i en tots ells resulta profundament suggerent, crítica i innovadora. Vint anys de treball intens i continuat han originat una obra sòlida, abundant, atractiva, summament inquietant, d'una part de la qual –aquella que s'expressa mitjançant la tècnica del vídeo– farem a continuació una ressenya i una proposta d'estudi i d'interpretació.

## EL VÍDEO COM A REGISTRE DE L'ACCIÓ I COM A OBRA D'ART

En les accions d'Olga Diego, després d'haver estat representades, el suport (o el format de presentació) que s'utilitza per a fixar-ne la memòria, com és habitual en els artistes que treballen la performance, és el vídeo, val a dir un registre fotogràfic –foto fixa o foto mòbil, seguint

conceptes plantejats per Sánchez Ferlosio– que és el suport que conserva la imatge d'allò que va passar o d'allò que es va fer. Ella mateixa declara que “de la performance me interesa la inmediatez en la transmisión de la idea, posibilitando la emoción artística con los espectadores en el mismo momento de ser creada” (DIEGO 2011). Tanmateix, hem de considerar que Olga Diego fa servir el vídeo bé per a gravar les seues accions (les quals poden tenir espectadors, encara que la major part de les vegades es fan sense espectadors i el seu objectiu és únicament ésser filmades) bé com a obra d'art autònoma. En un altre lloc hem remarcat que “algunes de les seues accions no tenen la qualitat efímera que s'ha associat tradicionalment amb aquesta forma artística. Pel contrari, han estat filmades en solitari i s'han disposat amb gran cura en un escenari per tal de ser fotografiades o gravades. Aquest és el cas de la sèrie *Fuego*, una de les més perilloses fetes per l'autora, desenvolupada entre 2007 i 2008 on ella mateixa és l'únic testimoni de l'acció.” (BRU 2013). Com és habitual en les accions o performances, el cos –el propi cos– segueix sent bé l'instrument principal, bé el leit-motiv clau de l'obra, però, a més, el treball d'Olga Diego se situa pròxim a les actituds de denúncia social i de reivindicació política que han sovintejat a Europa les darreres dècades. Tampoc no estem, tanmateix, amb una obra pròxima a (o derivada de) el teatre, la música o la poesia, sinó pròxima al dibuix, sovint derivada del dibuix, ja que l'expressió gràfica (no el text ni la partitura) és sovint l'instrument que precedeix o continua l'acció (JAÉN 2013). En ocasions fins i tot allò que veiem filmat s'assembla a un dibuix [figs. 1, 2].

Si les accions es fan sense públic, sense espectadors, i la seua finalitat és directament ser gravades en vídeo, això vol dir que l'obra artística és el vídeo més que l'acció, ja que de l'acció només queda aquella memòria filmada. Diguem també que en ocasions cal acabar de construir les peces mitjançant l'edició d'aquest, encara que en cap cas no s'hi introdueix muntatge ni retocament, sinó que l'edició es limita a introduir un joc de velocitat que ralentitza o que accelera l'acció; per tant, tampoc no estem



Fig. 1.- *Siluetta flotante*, Video-permança, Benifato (Alacant), 2009 (Fotograma de vídeo)



Fig. 2.- *Tres siluetas*, Video-permança, Benifato (Alacant), 2009 (Fotograma de vídeo)

parlant de cinema. Hem d'afegir encara que en la major part dels vídeos l'Olga utilitza la tècnica del 'loop' (bucle) on no hi ha ni començament ni final i, per tant, no hi ha signatura de l'autor –com és habitual en les obres plàstiques– ni tampoc sistema de datació ni de localització ni d'autoria (ni dels actors ni dels directors ni dels productors), dades aquestes que habitualment es troben incloses en els títols de crèdit inicials o finals de les obres de cinema o de televisió. Aquestes peculiaritats allunyen els vídeos d'Olga Diego del cine i allunyen també les seues accions de moltes famílies de la performance, ja que ni hi ha ficcionament ni s'hi explora la relació entre l'artista i l'audiència. Això fa que l'acció tampoc no es pugui considerar directament relacionada amb el teatre. D'altra banda, el propi cos de l'artista no és la única figura humana que s'hi presenta. Però com en la resta de l'obra d'Olga –pròxima a un irrealisme d'arrel fantàstica, onírica i simbòlica– també en els vídeos, les figures humanes solen esdevenir criatures que semblen irreal. No semblen reals ni tan sols les que ho són més de veritat, les que representen el seu paper, com ara els soldats del Front Polisario del Sahara Occidental Lliure, gravats amb una càmera enlairada, una tècnica que provoca un contrapicat exageradíssim i un gran distanciament figuratiu de l'objecte palpable, 'real' [fig. 3].

També podem observar que en ocasions la gravació és manual i en ocasions la càmera va lligada a un artefacte. S'ofereixen, així, visions diferents de l'acció i de l'entorn rural o urbà, del "paisatge", que envolta els protagonistes. I més encara: en ocasions es treballa amb llum de dia i en ocasions es fa amb llum de foc o de focus, oferint així visions diferents de l'acció. Per tant, el vídeo es treballa en funció del suggeriment, de la claredat expositiva o de l'ambigüitat que l'artista vol aconseguir.

### EL PROPÍ COS COM ACTOR

Com és habitual en l'art relacionat amb l'acció, als treballs d'Olga Diego apareix sovint el cos humà en general i el propi cos en particular.

I a les performances sol ser ella mateixa el personatge protagonista encarregat de vehicular la proposta mitjançant l'ús o la presentació del seu cos de diferents maneres, en moltes ocasions fent servir el cos nu. I, com és habitual des de l'inici de l'Art Acció (MARTEL 2004), gairebé sempre, Olga fa servir el seu cos per a plantejar una transgressió dels límits, un qüestionament de les etiquetes i un desdibuixament de les definicions apriorístiques. I no ho fa d'una manera estrident, sinó amb una gran subtileza. En un altre lloc hem indicat que "si l'art i les performances d'arrel feminista produïts els anys vuitanta i primers noranta vorejaven en ocasions la violència física, el radicalisme i/o els excessos sexuals, la producció de Diego reeix a evitar aquests extrems, encara que continua situada –i hi intervé activament– en els territoris del límit." (BRU 2013) Des d'aquest punt de mira podem parlar d'una tasca artística compromesa que s'acosta als moviments d'alliberament sexual de les últimes dècades (GUTIÉRREZ 2011). Tanmateix l'obra d'Olga Diego va més enllà del simple ús del propi cos a l'escena, ja que en afegir-li pròtesis (penis, testicles, perruca o barba) ja no se sap si ella és ella o no és ella perquè, com en el teatre i en el somni (GARCÍA CALVO 2005), s'ha transformat en un altre, que no se sap tampoc ben bé qui és, un ésser indefinible i inquietant, atractiu i repulsiu [figs. 4, 5].

Als vídeos d'Olga Diego la nuesa, quan apareix, te el caràcter d'un atribut, ja que només amb el nu es pot evidenciar fàcilment i immediata l'actuació alienada, mecànicament repetida d'aquestes criatures andrògines, la seua ambigüitat, l'aspecte asexual on un penis o una barbeta es deixa veure ara i adés. I amb el cos nu, sencer o destruït, deforme o fragmentat, s'explorren límits i fronteres i es convida l'espectador a reflexionar i explorar uns territoris desconeguts que poden ser, si més no, incòmodes. El propi cos transformat de l'artista, quan es fa protagonista de l'acció, deixa de ser ella mateixa i queda convertit també en una mena de ser humanoide, amb moviments sincopats o suaument onejants però exactament repetits també. A mes de la visió intuïtiva pròpia de tot artista plàstic, cal



Fig. 3.- *Voces distantes, aquí*, realitzat amb les artistes Anja Krakowski i Teresa Marín; ARTifariti, Sahara Occidental Libre, 2009 (Fotograma de vídeo)

parar esment en que el procés de construcció i preparació de l'acció té una forta càrrega experimental i deixa a la improvisació un terreny mínim. El mètode experimental que Olga Diego fa servir es basa en una important formació tècnica que inclou el domini de la imatge. Però aquest vessant experimental, encara que comporta un risc, al contrari del que s'ha afirmat (MARTÍNEZ DELTELL 2013), no s'hauria de veure com autodestrucció o autonegació. No trobem aspectes propers al suïcidi, a l'autopunició o al sado-masquisme en l'obra d'Olga Diego, sinó experimentació i investigació portada al màxim. I en fi de comptes, Olga s'implica tant en aquestes obres que acaba filmant el seu autoretrat, o algun dels seus infinits autoretrats possibles. I quan parlem d'autoretrat volem dir que la artista s'ofereix ella mateixa, o alguna de les seues múltiples imatges, com objecte de l'obra. A les accions aquesta imatge consisteix en portar fins el límit el propi cos que protagonitza l'acció, val a dir, dur-lo a la vora de situacions de perill: per asfíxia, per incendi o per ofegament.

Es tracta d'una autenticitat, entrega o verosimilitud que, com en l'obra d'Esther Ferrer o de Marina Abramovic, no passa desapercibuda per a l'espectador i provoca la creació de situacions de tensió, de sorpresa o fins i tot d'incomoditat. Però en la cultura contemporània aquest ha estat un dels riscos de l'autoretrat: quan l'artista s'observa ell mateix en un espill i representa una imatge interior que s'afegeix o se superposa a la imatge externa i evident, que la modifica i la desdibuixa, poden sorgir de les mans i de la ment d'aquest artista criatures sorprenents i inesperades, com les que habiten els vídeos d'Olga Diego.

#### ALGUNS VÍDEOS D'OLGA DIEGO: 1994-2013

Podem veure alguns exemples significatius dels vídeos d'Olga Diego. El més antic és *Avestruz* (Benifato 2001). Es tracta d'una acció relacionada amb la terra que no comptà amb dibuixos previs i que fou enregistrada en la serra d'Aitana. La protagonista fica el cap sota terra,





Fig. 4.- *¿NO YO? Desnudo para fotografia#01*, Benifato (Alacant), 2009



Fig. 5.- *¿NO YO? NYC\_#3*, Nova York (U.S.A.), 2011 (Fotografia: Sharon Blackburn)



Fig. 6.- *Avestruz*, Vídeo-performança, Benifato (Alacant), 2001 (Fotograma de vídeo)

en un mena d'apartar-se del món que comporta l'asfíxia o de tancar els ulls que comporta la ignorància. Com l'estruç cava la terra per amagar el cap, aquí l'autora fa un forat en terra per a ficar-hi el cap. El propi cos esdevé representació en un bancal de terra agrícola abandonada, davant d'un paisatge muntanyenc de pins i pedregar, a la serra d'Aitana [fig. 6].

Un altre vídeo significatiu és *Rana Voladora* (Benifato 2009). Aquest vídeo i els següents, formen un grup homogeni intitulat *¿NO YO?* i en paraules de l'artista "deambula por territorios de lo transgénero o *queer*" i questiona categories de gènere i identitat (BRU 2013). A *Rana Voladora* s'hi combina la idea de vol (una altra constant dels seus vídeos) amb el moviment d'un animal, la granota, l'existència del qual depèn de successives metamorfosis. Aquí el moviment frenètic i imparabile dels braços de l'artista creen la il·lusió de les ales d'un ocell, però potser es tracta d'un ocell presoner o d'un ocell amb les plomes de les ales tallades que no pot alçar el vol. El cos es presenta nu excepte una pròtesi i l'acció es fa, com l'anterior i la següent, en un context a l'aire lliure, com interrogant-se sobre la dualitat tradicional entre natura i cultura, mascle i femella, biològic i tecnològic (BRU 2013) [fig. 7].

A *Circuito* (Benifato 2009) tornem a trobar el mateix febril anar i tornar i el mateix context agrícola de muntanya. Aquí l'artista usa botes i un estrany casc fet amb paper que tapa parcialment els trets de la cara i els cabells. La frenètica recerca i el maniàtic caminar és subratllat per la circularitat del curt trajecte i per l'augment artificial en l'edició del vídeo de la velocitat dels moviments [fig. 8].

Si el moviment juga un paper cabdal en els vídeos-accions de Diego, els subtils moviments de l'artista en *Siluetas Flotante* (2009) [fig. 1] velen a la vegada que desvelen qualsevol signe exterior de gènere. La imatge apareix intencionadament desenfocada, desdibuixant els contorns d'un cos que es mou. Si l'estreta cintura i els amples malucs fan pensar en una dona, la capacitat de l'espectador per a identificar el gènere es turba per l'aparició esporàdica ara i adés del que sembla ser un penis. Aquesta mateixa tècnica vi-

sual es fa servir també a *Tres siluetas* (2009) [fig. 2] on la pantalla se'ns mostra dividida en tres seccions de la mateixa amplària, en cadascuna de les quals es repeteix de forma asincrònica la mateixa seqüència: una silueta humana que es mou suaument. Els contorns de la silueta es confonen amb el marc que limita les tres seccions, de manera que la funció del marc com a metàfora del límit desapareix en aquesta peça, ja que una part de les cames i del cap entren dins de la estructura de les vores, mentre que el contorn del cos en moviment també es desfà, penetra i s'inclou en el marc general de la pantalla.

El conjunt *Fuego* –integrat per *Los amantes* (Benifato 2005), *Fuego en la cabeza* i *Fuego en la barba* (Alacant 2007-2008)– forma una colpidora sèrie d'accions desenvolupada al llarg de quatre anys que es va presentar a la Biennial de El Caire el 2008. Aquí l'artista situa el foc damunt el seu cos, prèviament protegit amb materials aïllants, s'immola ella mateixa en una pira, cremant el cabell del cap o de la barba, o inclús cremant tot el cos com una torxa vivent que envolta dos amants que s'abracen al carrer [figs. 9, 10]. És interessant remarcar, pel que fa al context, que aquestes accions se situen bé en l'espai domèstic de la llar, bé en els carrers de Benifato, el poble de la serra d'Aitana que ja hem vist adés, on hi ha abundant fàbrica de pedra vista a les parets de les cases i als marges dels bancals, amb una agricultura l'abandó de la qual ha deixat les restes monumentals de més de mil anys de treball agrari convertits en ruïna [figs 7, 8, 9]. Respecte a *Fuego* s'ha fet una lectura segons la qual, el foc era un pretext per a reflectir la preocupació de l'artista pel rol de la dona i per la seua condició sexual. Així, la mateixa artista apareix portant una perruca rossa o una barba abans de procedir a cremar cadascun d'aquests accessoris [fig. 10]. Pot ser la destrucció d'aquests significants de la identitat del gènere suggereix un intent de redefinició cultural dels límits fixats, un redisseny de les línies del contorn dels cossos que, d'altra banda, és un tema recurrent en els vídeos d'Olga Diego (BRU 2013).

El darrer vídeo que comentarem és *¿No Yo? El artista* (2013). Aquest treball incorpora d'una

forma conclusiva molts dels elements que hem exposat fins ara, sobretot el dibuix, que aquí és la tècnica principal utilitzada a la performança, però també les pròtesis, l'ús del foc i, sobretot, l'ambigüitat o qüestionament del gènere mitjançant la reinscripció d'una obra clau de la pintura europea. Potser amb aquesta acció també hi ha una mena de trencament, més aviat formal, amb l'obra anterior, com si fins ara el tractament del transgènere hagués estat emmascarat o mig amagat i ara es passés a un tipus de performança més assertiva. També el fet d'utilitzar públicament un procés pel qual les identitats sexuals de les 'tres gràcies' deixen de ser invisibles és prou significatiu. I finalment, tot i que l'acció està enregistrada, podem percebre un caràcter més de performança ja que no hi ha una teatralització prèvia a l'enregistrament. L'acció consistí en dibuixar les tres gràcies, però el pigment era suc de llimona i el vehicle era la flama d'un bufador oxiacetilènic dirigida sobre el paper. La mateixa tècnica emprada portà l'obra ja en el mateix moment de la creació prop de la seua destrucció física, de la qual cosa quedà un rastre en el suport. Aquest dibuix de les tres gràcies, una obra de gran format, l'ha fet Olga Diego, abillada amb una barba postissa, construïda per ella mateixa sobre la pròpia pell, al Encuentro Internacional de Acción, a Jaén (España) la primavera del 2013: un gran paper blanc penja en el pati renaixentista d'un palau; l'artista porta una barba postissa similar a la que ha portat en el seu viatge als EEUA uns mesos abans [fig. 5] i fa servir un bufador per a descobrir la seua interpretació del tòpic. Com hem dit adés, les tres figures han estat dibuixades prèviament usant com a pigment suc de llimona, però (com en un joc infantil o en un relat policíac) romanen invisibles per a l'espectador fins que la calor del foc escalfa el paper. Així, a poc a poc apareixen les deïtats de l'encant, de la bellesa i de la creativitat [fig. 11]. Com és evident, l'abundància de carn en el dibuix de Diego és deutora de la famosa pintura de Rubens del Museu del Prado; tanmateix, aquí el significat de les tres gràcies és el seu tractament del gènere i de la identitat sexual. Les icòniques figures femenines han es-

tat representades com a transsexuals, i les creus prohibitives sobre els pits i els penis suggereixen l'estatus actual d'aquestes identitats que no s'ajusten a les idees normatives sobre gènere i sexualitat.

## BIBLIOGRAFIA

- AGRAMUNT LACRUZ, Francisco (2012): *Diccionario de Artistas Valencianos del Siglo XX, Vol 1, A-E*, Albatros, Valencia, pp. 503-504, ISBN 978-84-7274-241-3.
- BRU-DOMÍNGUEZ, Eva (2013): «Olga Diego's ¿NO YO? Gender, Transgender and Identity», comunicació presentada dins "The Body in Catalan Visual Culture", University College Cork, Cork (Irlanda), 2013-09-06.
- BRU-DOMÍNGUEZ, Eva; JAÉN I URBAN, Gaspar (2013): *Els vídeos d'Olga Diego: una memòria filmada*, comunicació presentada dins "The 59<sup>th</sup> Annual Anglo-Catalan Society Conference", The University of Manchester, Manchester (Regne Unit), 2013-11-02.
- CALVO, Carmina (2013): *Imaginación y deseo*, Elche, Universitat Miguel Hernández, 32 pp., ISBN 978-84-938819-3-8.
- DIEGO, Olga (2001): *Avestruz*, vídeo.
- DIEGO, Olga (2005): *Los amantes*, vídeo.
- DIEGO, Olga (2007-08): *De una parte a otra Alicante-Cairo*, vídeo.
- DIEGO, Olga (2010): *Rana Voladora*, vídeo.
- DIEGO, Olga (2010): *Circuito*, vídeo.
- DIEGO, Olga (2011): *Siluetas Flotante*, vídeo.
- DIEGO, Olga (2011): *Tres siluetas*, vídeo.
- DIEGO, Olga (2011): «La artista», *Revista Treintaita cuatro // Alicante*, núm 1, hivern 2011, pp. 34-35.
- DIEGO, Olga (2013): *¿No Yo? El artista*, vídeo.
- DIEGO, Olga (2013): «Aire», «Alunizada», «Avestruz», «Fuego», «Circuito y Rana Voladora», textos inèdits.
- GARCÍA CALVO, Agustín (2005): Taller de teatro «Teatro: juego con el tiempo» impartit a l'auditori de la CAM, Alacant, 24-02/01-03-2005.
- GUTIÉRREZ, María Elia (coord.) (2011): «La arquitectura y el urbanismo con perspectiva de





Fig. 7.- *Rana voladora*, Vídeo-permança, Benifato (Alacant), 2009 (Fotograma de vídeo)



Fig. 8.- *Circuito*, Vídeo-permança, Benifato (Alacant), 2009 (Fotograma de vídeo)



Fig. 9.- *Los amantes*, Benifato (Alacant), 2005 (Fotograma de vídeo)



Fig. 10.- *Fuego en la barba*, Alacant, 2007 (Fotografia: Carol Diego)

gènero», *Feminismols* núm. 17, Universitat d'Alacant, Centre d'Estudis sobre la Dona, 360 p. ISSN 1696-8166.

JAÉN I URBAN, Gaspar (2013): «Una arquitectura de la transgressió: Olga Diego i el cos (autorretrats en un paisatge)», comunicació presentada dins “The Body in Catalan Visual Culture”, University College Cork, Cork (Irlanda), 2013-09-06.

JAÉN I URBAN, Gaspar; BRU-DOMÍNGUEZ, Eva, eds. (2014): *Olga Diego: Transgressive Architecture*, Alacant, Departament d'Expressió Gràfica i Cartografia, Universitat d'Alacant, Bangor University, 24 pp., ISBN 978-84-616-9367-2.

LANCETA, Teresa, ed. (2014): *Olga Diego y la definición*, “Arte en la casa Bardín”, Alacant, Institut Alacantí de Cultura Juan Gil Albert, 48 pp., ISBN 978-84-7784-659-8.

MARTEL, Richard, ed. (2004): *Arte Acción*, 2 vols., Valencia, IVAM, vol. 1, 1958-1978: 224 p., vol. 2, 1978-1998: 448 pp., ISBN 84-482-3714-5. Obra original: *Art Accion 1958-1998*, Québec, Éditions Intervention, 2001.

MARTÍNEZ DELTELL, Begoña (2013): «Ambiente artístico en el Alicante del 2000», *Canelobre*, núm 61 *Alicante con lente pròpia*, Instituto Alacantino de Cultura Juan Gil-Albert, Estiu 2013, pp. 192-223.

RODRÍGUEZ, Olga (2011): «Olga Diego y el Aire. Experimentación con autómatas de aire modulado», en *Arte y políticas de identidad*, vol. 5, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 173-176.

ROMERO, Javier (2004): «La mirada cargada», en *Abordaje. Pablo Castellanos, Olga Diego, Susana Guerrero, Miguel Lorente, Antonio Parras, Massimo Pisani*, Universitat d'Alacant, Ajuntament de Santa Pola, 72 pp., D.L. A-321-2004.

Fig. 11.- *Tres gracias trans*, Projecte *¿NO YO? El artista*, Vídeo-performança, 9 Abierto de Acción, ARTJaén, Jaén, 2013 (Fotograma de vídeo: Mario Gutiérrez Cru)

