

UNIVERSIDAD DE
MURCIA



and I remember Spain
Ignacio López Moreno

and I remember Spain

Ignacio López Moreno

del 12 de mayo al 3 de junio de 2011



espacio para el arte
universidad de murcia

Campus de La Merced - Edificio Paraninfo

Tel.: 868 88 82 12/13/14 - Fax 868 88 82 08

E-mail: cultura@um.es - <http://www.um.es/cultura/exposiciones>

Agradecimientos

Servicio de Cultura
Ester Torá

EXPOSICIÓN

Comisario
Francisco Caballero Cano

Proyecto
Universidad de Murcia

Montaje
Servicio de Planificación,
Infraestructura y Mantenimiento

ORGANIZA

Universidad de Murcia, Vicerrectorado
de Extensión Universitaria

LIBRO DE ARTISTA

Edición
Editum Universidad de Murcia

Dirección y coordinación editorial
Francisco Caballero Cano

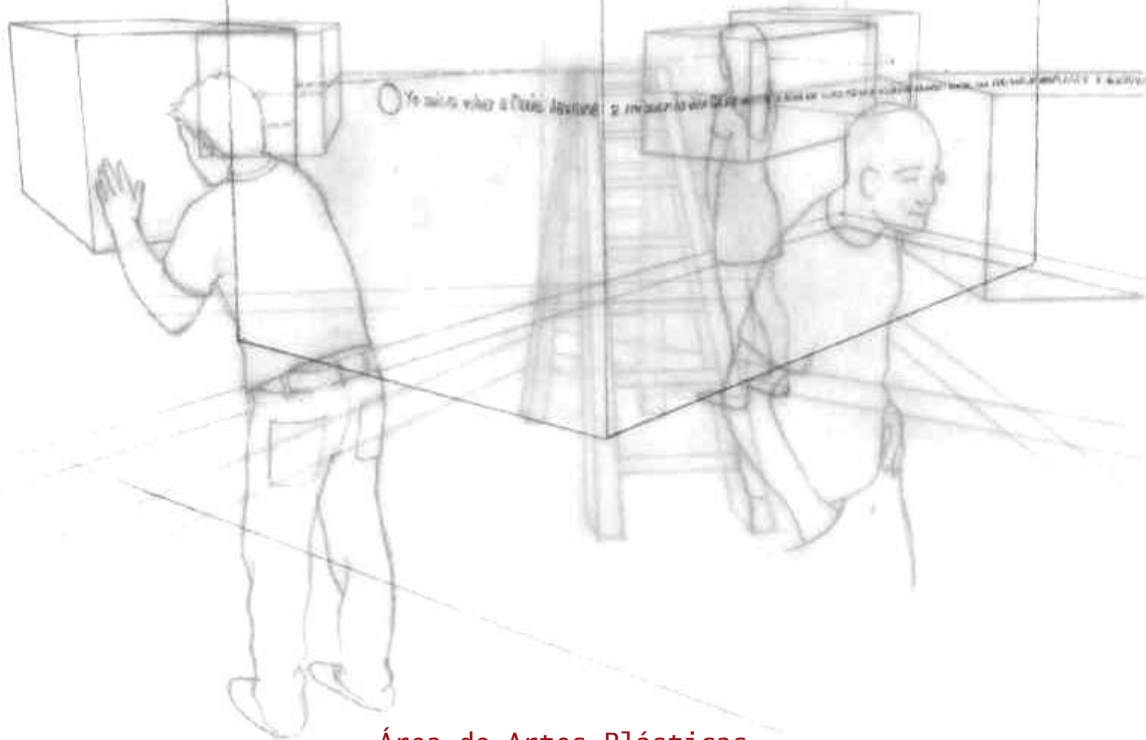
Textos
Steven Lam

Autor
Francisco Caballero Cano

Impresión
Pictografía

Depósito Legal: MU-646-2011

libros de autor



Área de Artes Plásticas
Vicerrectorado de Extensión Universitaria

Una escena en *Annie Hall*, de Woody Allen (1977), muestra al actor en una oscura sala de edición. Tres monitores con material grabado idéntico se muestran al fondo mientras dos personajes sentados editan secuencias de video para una comedia. El técnico y el productor rebobinan la grabación y manipulan el sonido, introduciendo una pista de audio con risas. Alvy Singer (Allen) se lamenta e inquieta, quitándose las gafas de vez en cuando para frotarse los ojos. Se queja a su amigo productor de lo inmoral que es que el ingeniero de sonido inserte risas falsas en la obra.

Su amigo responde: “Relájate, tengo un gran éxito con esta serie (*hablando al técnico de sonido*) Charley, aquí, aquí ponme una carcajada tremenda... (*suenan carcajadas*).”

Allen se desespera.

“... hicimos un programa en directo, ante el público...,” comenta su amigo completamente seguro de lo que hace.

“Bien, pero nadie se ríe, porque tus chistes no tienen gracia.”

“Claro, por eso este invento (*señalando la caja de risas*) es dinamita... ahora (*hablándole al técnico*) ponme unas risas suaves que vayan *in crescendo* (*whah-hah-ha*) ...y fúndelas con un gran aplauso (*¡aplausos!*).

La risa enlatada es un producto de la ingenuidad norteamericana. En la película, Allen alude a Charley Douglass, el ingeniero de sonido acreditado como quien popularizó este mecanismo. Resultado de la unión de varias pistas de risa recogidas de distintas grabaciones de estudio y ensambladas, la risa enlatada se superpone a clips de video que contienen sonidos específicos, que van desde toses apenas perceptibles hasta resoplidos únicos o extraños. Douglass, el Edgar Varèse de la risa enlatada, catalogó y organizó un catálogo de risas tímidas, entre dientes, socarronas... para que fueran re-mezcladas a perpetuidad, convirtiendo la pista en algo infinitamente adaptable a todo tipo de chistes y situaciones. En el caso de Alvy Singer, el mecanismo se usa para “endulzar” líneas de diálogo demasiado toscas para hacer gracia.

Sin embargo, sería históricamente impreciso señalar a Douglass como el único inventor de la risa enlatada. De hecho, fue una tecnología creada para satisfacer una demanda comercial originada en convenciones históricas, culturales e institucionales, vinculadas a la industria del teatro, la radio o la televisión. Antes de la comedia televisiva, las audiencias experimentaban la comedia en actuaciones en vivo, en espectáculos de Vaudeville, de monólogos o de variedades. Los miembros de la audiencia interactuaban con los actores nutriéndose mutuamente. Las emociones se generaban colectivamente, ¡y no todo el mundo se reía! La aparición de la risa enlatada da cuenta de un tercer participante ausente. En la televisión norteamericana de después de los años 50, y en su exportación posterior, el testigo de una audiencia es sustituido por un telón de fondo o atmósfera auditivos, por simulacros de presencia de alguien más. La ausencia de la audiencia, del otro mediado, está siendo constantemente negociada en los proyectos de Ignacio López.

En la exposición de López, *...and I remember Spain*, la risa enlatada hace su cameo particular. Su exposición consiste en cajas de madera con video-proyecciones dentro que muestran cuerpos en movimiento -hablando, cantando, escuchando. Sin embargo, los proyectos de López no sólo son sobre la risa. La parodia puede estar implicada, pero el artista parece menos interesado en elicitarse una respuesta gutural o cómica que en dar cuenta de la política del chiste: ¿Quién se ríe y por qué? ¿Qué mecanismos están en juego? ¿Cómo se mecaniza y articula la emoción, particularmente en la cultura de consumo? Y ¿Qué papel juegan los poderes políticos y comerciales en la opinión pública?

En *Dixie* (2003) López presenta dos cajas de madera con mirillas. Desde las cajas suena la popular melodía “Dixie’s land,” o “I wish I was in Dixie,” una canción escrita en el siglo XIX que vino a representar el Sur Norteamericano y su relación cómplice con la esclavitud. La canción se escribió desde una posición ficticia. El narrador es un esclavo liberado añorando y deseando volver a la plantación en que nació. Como texto, “Dixie” ha sido revisada y adaptada a distintas versiones líricas. Su iteración original de juglaría

A scene in Woody Allen's *Annie Hall* (1977) shows the actor in a darkened editing room. Three monitors with identical footage are set in the background as two seated figures fine-tune video sequences for a television sitcom. The technician and producer rewind the footage and manipulate sounds, subsequently adding a laugh track. Alvy Singer (Allen) laments and fidgets, occasionally removing his glasses to wipe his brow. He complains to his producer friend about how immoral it is for the sound engineer to insert fake laughs into the show.

His friend replies: "Relax. I got a hit series...*(speaking to the sound technician)* Charley, give me a tremendous laugh *right here... (big rolling laugh)*."

Allen sighs out of exasperation.

"...it was shot live, in front of an audience...", his friend notes with conviction.

"Right, but nobody laughs at it because the jokes aren't funny."

"Yeah, that's why this machine *(pointing at the laugh box)* is dynamite...now *(speaking to Charley the technician)* give me a medium-sized chuckle *here (whah-hah-ha)*...and then a big hand *(applause!)*."

The laugh track is a product of American ingenuity. In the film, Allen alludes to Charley Douglass, the sound engineer who was credited for standardizing the laugh box, or laugh track. Comprised of several audio tracks of laughter harvested and collected from multiple studio recordings, the laugh box, or as some call it- canned laughter - overlays clips that contain sounds as specific as barely audible coughs to unique and awkward snorts. The Edgar Varese of canned laughter, Douglass cataloged and organized an ensemble of pre-recorded giggles, chuckles, and cackles that are intended to be perpetually remixed, thus making the track infinitely adaptable to all sorts of jokes and situations. In the case of Alvy Singer, the box is used to "sweeten" lines that are too clumsily crafted to be funny.

However, it would be historically inaccurate to state that Douglass was the sole inventor of the laugh track. In fact, it was a technology made to satisfy a certain commercial demand, stemming from a history of cultural and institutional conventions first established by theater, radio, and television industries. Prior to the sitcom, audiences experienced comedy through live performances. Vaudeville acts, stand-up, variety shows were all conducted with live actors. Audience members interacted with the performers often feeding off of one another. Emotions were collectively generated, and not everyone laughed!

The appearance of the laugh track suggests a missing third. In post 1950s American television, and its subsequent exportation, the witness of an audience is substituted for an aural backdrop or atmosphere, simulacra of another live presence. This absence of the audience, of the mediated other, is constantly negotiated in Ignazio Lopez's projects.

In Lopez's solo exhibition, ... *and I remember Spain*, the laugh track makes a peculiar cameo. His exhibition consists of several wooden boxes each embedded with an internal video that depict bodies in motion - speaking, singing, listening. However, Lopez's projects are not necessary about laughter. Parody may be in play, but the artist seems less interested in eliciting a guttural, comedic response than in laying bare the politics of the joke: who laughs and why? What mechanisms are at work? How does emotion become mechanized and managed, particularly through the medium of consumer culture? And role does governmental and commercial power have in influencing public opinion?

In *Dixie*, (2003) Lopez presents two wooden boxes with peepholes. Emanating from the boxes is the popular melody "Dixie's Land," or "I wish I was in Dixie," an American song written in the 19th Century which has come to represent the American South and its complicit relationship with slavery. The song is written from a fictitious position. The narrator is a freed slave pining and longing to return the plantation of his

de rostro negro alimentó la mitología folclórica del Sur norteamericano. Estas representaciones han sido apeladas y desacreditadas con derecho por activistas de los Derechos Civiles Norteamericanos desde el siglo XX. Pero en el trabajo de López, "Dixie" vuelve como un fantasma y embauca a su audiencia con una melodía familiar, invitando al espectador a mirar a través de la mirilla, sólo para ver la cara de un blanco que escucha y desesperadamente trata de comunicarse con alguien más allá de una pared. La canción suena; el hombre pone su oreja contra la pared y grita "Hello! Can anyone hear me?!", al instante suena una risa enlatada que interrumpe crudamente cualquier posibilidad de respuesta.

La controlada cacofonía de sonido y momentos puntuales de frustración sugiere la forma en que la incongruencia, la incomunicación, y la fricción se enfrenta a una melodía intencionada, atemporal y sin costura. Este gesto también es evidente en el texto de vinilo desplegado en el exterior de la instalación y que conecta las estructuras de madera. López se apropió de una versión de la canción de los sesenta, creada por el satírico cantante y compositor Tom Lehrer. Esta versión de "Dixie" enfatiza los tabúes velados en la original y López traduce la letra al español añadiendo un nuevo nivel de reemplazo y mediación de la original. La traducción no muestra equivalentes, pero las referencias se adaptan al contexto español; la aparición de discrepancias y la detección de similitudes reflejan el momento político contemporáneo. Todas estas técnicas de distanciamiento que López emplea problematizan la narrativa del retorno nostálgico, una historia que es a veces conflictiva y polémica. Esta táctica reaccionaria y fundamentalista es empleada por el poder para naturalizar el origen, difundiendo la eficacia de voces contrapuestas, una fuerza que frecuentemente se usa para reafirmar el estado de la Nación.

El columnista americano Tom Friedman dijo en una ocasión que los mecanismos de globalización convierten el mundo en algo "plano," pero el trabajo de López ofrece un grupo metafórico distinto: cercamiento, contención, y lo *acusmático*. La imagen contemporánea neoliberal de la globalización pinta el mundo como un globo –un objeto finito y abarcable, una esfera que puede ser fácilmente cartografiada y medida a distancia y desde dentro. Los medios transnacionales y la emigración masiva atraviesan la superficie de ese globo, cambiando y alterando el terreno, borrando lindes e introduciendo multiplicidad de perspectivas heterogéneas, pero no permiten reconocer cómo encajan esas narrativas en el programa imperialista. Este punto de vista, desde la retórica de la techno-utopía de los noventa, sugiere que la globalización acorta la distancia para que las élites hagan parecer el mundo más pequeño. López cita el trabajo de Inderpal Grewal, una teórica postcolonial enfrentada al complejo de esta narrativa:

En conexión con las teorías de Edward Said, Grewal estudia el impacto que la cultura de consumo transnacional norteamericana ejerce sobre India para ilustrar cómo nuevas formas de "colonialismo" se ponen en uso a través de abstractos y oscuros términos como "aldea global" o "imaginario transnacional" [...] "Popularmente interpretada como un ámbito para ideas utópicas sobre "el acceso libre a la cultura" o la "conexión entre culturas," los procesos globales pueden revelar su servicio a objetivos imperialistas dirigidos hacia la apertura de mercados y la absorción de territorios culturalmente marginados, promocionando la hegemonía de sus intereses y, así, la distribución desigual de recursos sociales, políticos y económicos.^[1]

Consideremos *Benvinguts a Barbosa* (2008) y *V.O.S.E* (2006). Ambos proyectos son creados con el mismo formato que Dixie. Monitores dentro de cajas que invitan al espectador a mirar a través de mirillas mientras escuchan el sonido que sale de dentro de la estructura de madera. A diferencia del espacio del cine o incluso de la web, en que el espectador participa en grupo o a través de las redes, la mirilla es sólo para uno. Tiene espacio para un único destinatario, proporcionando encuentros cara a cara con el otro. Como en *Étant donné*s

[1] Declaraciones del artista en 2010. Ver, además, Grewal, Inderpal, *Transnational America: Feminisms, Diasporas, Neoliberalisms*. Duke University Press, 2005.

birth. As a text, "Dixie" has undergone several lyrical revisions and adaptations. Its original iteration as blackface minstrelsy fueled the folkloric mythology of the American South. These representations have been rightfully targeted and debunked by numerous American Civil Rights activists since the 20th century. But in Lopez's work, "Dixie" returns as a ghost and lures its audience with a familiar melody, inviting its viewer to peak into the peephole, only to find a video featuring the face of a white man listening, desperately trying to communicate with someone outside the enclosure. The song plays on; the man places his ear against the wall and shouts "Hello! Can anyone hear me?!" as a laugh track crudely interrupts any possibility of a response.

The controlled cacophony of sound and punctuated moments of frustration suggests how incongruity, incommunicability, and friction counter the purportedly seamlessness and timelessness of the melody. This gesture is also evident in a vinyl text displayed on the exterior of the installation, which connects the two wooden structures. Lopez appropriated a line from a 1960s version of the song, drafted by the satirical singer-songwriter Tom Lehrer. This cover of "Dixie" overemphasizes the taboos veiled in the original and Lopez translates the text in Spanish adding another level of displacement and mediation from the original.

Equivalents are not necessarily made through this act of translation, but references adapt to the Spanish context; discrepancies are found and similarities detected which reflect the contemporary political moment. All these distanciation techniques employed by Lopez trouble the narrative of nostalgic return, a story that is often conflictual and contentious. This right wing, fundamentalist tactic is employed by power to naturalize origin, thus diffusing the efficacy of oppositional voices, a force which is often used to reaffirm the status of the Nation.

The American columnist Tom Friedman once argued that the mechanisms of globalization may make the world seem 'flat,' but Lopez's work offers a different set of metaphors: enclosure, containment, and the acousmatic. The contemporary neoliberal image of globalization depicts the world as a globe - a finite, understandable object, a sphere that can be easily mapped and measured from a distance and from within. Transnational media and mass migration may traverse the surface of this globe, shifting and altering terrains, eroding borders and introducing a multiplicity of heterogeneous perspectives, but this fails to recognize how these narratives fits within the imperialist program. This viewpoint, as seen through the rhetoric of the technoutopic 1990s, suggests that globalization shrinks the distance for elites making the world appear smaller. Lopez cites the work of Inderpal Grewal, a postcolonial theorist who complicates this narrative:

"In connection with Edward Said's theories, Grewal studies the impact American transnational consumer culture exerts over India as an illustration of how new form of 'Colonialism' are being used through abstract and obscure terms as 'global village' or 'transnational imaginary'...Popularly interpreted as a field for utopian ideas about the 'free access to culture' or the 'connections between different cultures,' global processes may reveal their service to imperialist aims directed to the opening of markets and the absorption of marginalized cultural territories, promoting the hegemony of their interests and, thus, the unequal distribution of social, political, and economic resources."^[1]

Consider *Benvinguts a Barbosa* (2008) and *V.O.S.E* (2003) Both projects are created in the similar video box format as *Dixie*. Monitors placed inside the box invite viewers to gaze through peepholes as sound is broadcasted from within the structure. Interactivity like this suggests a different form of viewership. Unlike the space of cinema or even the web, in which viewership is collectively enacted in groups or through networks, the peephole is intended for one. It has space for only a single addressee while providing face-to-face encounters with an other. Similar to Duchamp's *Étant donnés*, Lopez utilizes this format of the

[1] See artist's statement from 2010 and Grewal, Inderpal, *Transnational America: Feminisms, Diasporas, Neoliberalisms*. Duke University Press, 2005.

de Duchamp, López utiliza este formato del *voyeur* y del confesor para estructurar y hacer presente bloqueos e interrupciones específicos de las corrientes globales, desestabilizando la asunción de un mundo unificado implícito en la traducción y en la transmisión. Por ejemplo, en *V.O.S.E.*, te enfrentas al video de un loro atrapado en una jaula que recita trozos del himno del Valencia F.C.: “Arriba Valencia, viva el Valencia, es el mejor.” La frase se pierde gradualmente. Ciertas palabras se deterioran, otras se repiten. Para López el video es una alegoría del controvertido debate en España en torno al territorio nacional. A través del siniestro ventrilocuismo de una canción usada para apoyar el patriotismo, López subvierte su contexto revelando múltiples contradicciones inherentes manifestadas en los subtítulos y en la especie de pájaro. La textura de la voz del loro y de Marta, protagonista de *Benvinguts a Barbosa*, evoca la diferencia. Frecuentemente escuchamos al inmigrante, pero su visibilidad está sujeta a una validación escópica de aquellos que ostentan el poder.

En los proyectos de López, la nación permanece constantemente sujeta al esfumado y los vehículos usados para promover esa narrativa son reiniciados para revelar asociaciones y significados ocultos. *Healing Macarena* (2009) es quizás el proyecto más inquietante de este grupo de trabajos. Estructuralmente similar a *Dixie*, el proyecto integra dos monitores de video, que muestran al artista en una acción física desconcertante. Un monitor muestra la cabeza del artista sumergida en agua. Sus ojos están completamente cerrados. Burbujas de aire brotan de su boca cuando emite una serie de gritos indistinguibles, apagados bajo el agua. Vuelve la risa enlatada, esta vez con una resonancia siniestra. El video adyacente revela la actividad desde arriba. Alguien fuerte, con acento americano, obliga al artista a cantar “Macarena,” el éxito español de los noventa. Estampa la cabeza del artista contra el agua y López recita la canción.

“Macarena” fue un fenómeno global y re-codificó España de una forma artificial y problemática. Escrita para inundar los *mass-media* occidentales, la canción explotó superficialmente una falsa autenticidad de España. López, sin embargo, utiliza la canción para sugerir cómo la cultura siempre está al servicio del imperio. La asociación con el *waterboarding* (ahogamiento simulado), con la tortura, como símbolo del poder norteamericano no es una connotación exagerada, especialmente si uno considera la forma en que el ejército norteamericano frecuentemente emplea ráfagas de música pop Occidental como una forma de bombardeo acústico en Guantánamo y en otros puntos negros de su actuación. *Healing Macarena*, y el resto de proyectos mostrados en el Paraminfo de la universidad de Murcia, convocan temas sociales más amplios sobre el papel que la cultura juega en el guión del nacionalismo y de la historia. El sutil, aunque mordaz, trabajo de López evoca cómo la violencia (histórica y contemporánea) se materializa en el cuerpo mediante la apropiación y desplazamiento de la canción popular, el discurso privado, y el texto público.

Steven Lam

Steven Lam es curador, artista, educador y Decano Asociado de The Cooper Union School of Art de Nueva York. Tiene un Master en Bellas Artes de la Universidad de California, Irving y actualmente da clases de Performance y Teoría del Sonido en el Departamento de Historia y Teoría del Arte en la School of Visual Arts, NYC. Lam ha ejecutado exposiciones principalmente para instituciones sin ánimo de lucro y para universidades, priorizando su experiencia en programas pedagógicos. Lam fue becado por el Helena Rubinstein Curatorial Fellow en el Whitney Museum of American Art Independent Study Program así como del Lori Ledis Curatorial Fellow en la Rotunda Gallery en Brooklyn, y fue curador investigador para la Third Guangzhou Triennial (2008). Sus proyectos de comisariado recientes incluyen "...in a most dangerous manner" con Sarah Ross en la Galería SPACES, Cleveland, OH (2010); 'Tainted Love' con la crítica Virginia Solomon en La MaMa La Galleria, Nueva York (2009); 'Free as Air and Water' (2009) y 'The Crude and the Rare' (2010) con Saskia Bos at The Cooper Union; and 'For Reasons of State' con Angélique Campens and Erica Cooke at The Kitchen, Nueva York (2008).

voyeur and confessor to structure and make present very concrete blockages and interruptions to global flows, thus destabilizing the one-worlded assumption implicit with translation and transmission. For instance, in *V.O.S.E.* one finds a video of a parrot trapped in a cage reciting a set of words often associated with Valencia football rallies: "Arriba Valencia Viva el Valencia es el mejor." Gradually the phrase breaks down. Certain words deteriorate, others are repeated. For Lopez the video is an allegory to Spain's contested history surrounding national territory. Through an uncanny ventriloquism of a song used to marshal patriotism, Lopez subverts its context revealing multiple inherent contradictions that manifest in the subtitles and species of the bird. The grain of the voice for both the parrot and Marta, the individual speaking in *Benvinguts a Barbosa*, evoke difference. The immigrant is often heard, while its visibility is subject to the scopical validation of those in power.

In Lopez's projects, the nation is constantly under erasure and the vehicles utilized to promote that narrative are re-circulated to reveal hidden associations and meanings. *Healing Macarena* (2009) is perhaps Lopez's most haunting project from this body of work. Structurally similar to *Dixie*, the project consists of two video monitors, which depict the artist in a puzzling physical action. One monitor displays the artist's head submerged in water. His eyes are shut closed. Air bubbles gush out of his mouth as he emits a series of inaudible, muffled underwater shrieks. The laugh track returns, this time with a sinister resonance. The adjacent video reveals the activity from above the water line. A burly man with an American accent forces the artist to sing the 1990's Spanish dance hit, "Macarena." He dunks the artist's head in water and Lopez recites the song.

"Macarena" was a global phenomenon and it recoded Spain in an artificial and problematic manner. Written to appease western media, the song superficially grafted a false authenticity for Spain. However, Lopez utilizes the song to suggest how culture is always under the service of empire. The association with waterboarding, specifically torture, as a symbol of American power is not an exaggerated connotation, especially if one considers how the US military frequently employs extreme blasts of Western pop music as a form of acoustical bombardment in Guantanamo and other black sites. *Healing Macarena* and the other projects presented in University of Murcia's *Parainfo* all point to broader social issues surrounding the role of culture in scripting nationalism and history. Lopez's subtle, yet pointed work is evocative of how violence (historic and contemporary) materializes in the body through the appropriation and displacement of popular songs, private speech, and public text.

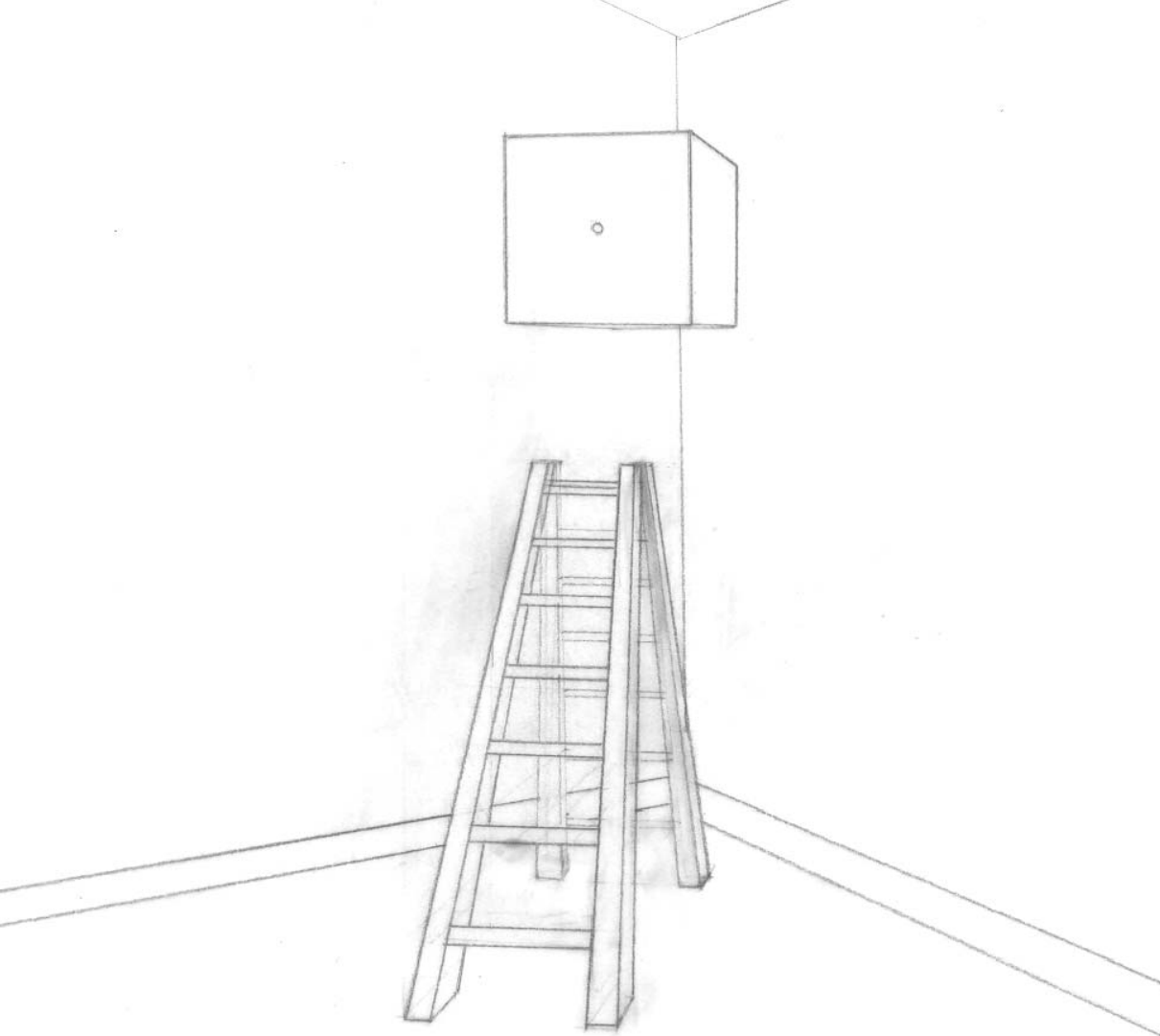
Steven Lam

Steven Lam is a curator, artist, educator, and the Associate Dean of The Cooper Union School of Art in New York City, the United States. He has a MFA from the University of California, Irvine and currently teaches performance and sound theory in the Art History and Theory Department at the School of Visual Arts, NYC. Lam has developed exhibitions primarily for non-profit institutions and universities, often prioritizing his experience working in such pedagogical programs. Lam was a Helena Rubinstein Curatorial Fellow at the Whitney Museum of American Art Independent Study Program as well as a Lori Ledis Curatorial Fellow at Rotunda Gallery, Brooklyn, and was a research curator for the Third Guangzhou Triennial (2008). Recent curatorial works and collaborations include "...in a most dangerous manner" with Sarah Ross at SPACES Gallery, Cleveland, OH (2010); 'Tainted Love' with critic Virginia Solomon at La MaMa La Galleria, NYC (2009); 'Free as Air and Water' (2009) and 'The Crude and the Rare' (2010) with Saskia Bos at The Cooper Union; and 'For Reasons of State' with Angelique Campens and Erica Cooke at The Kitchen, NYC (2008).

Benwingut a Barbosa

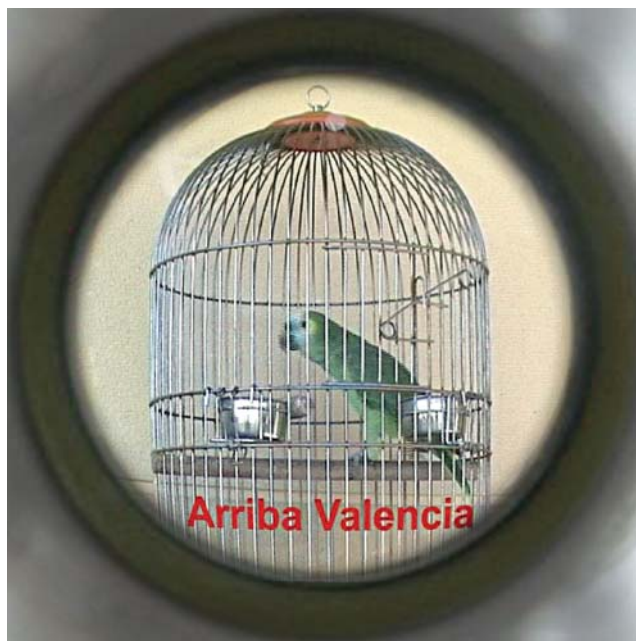




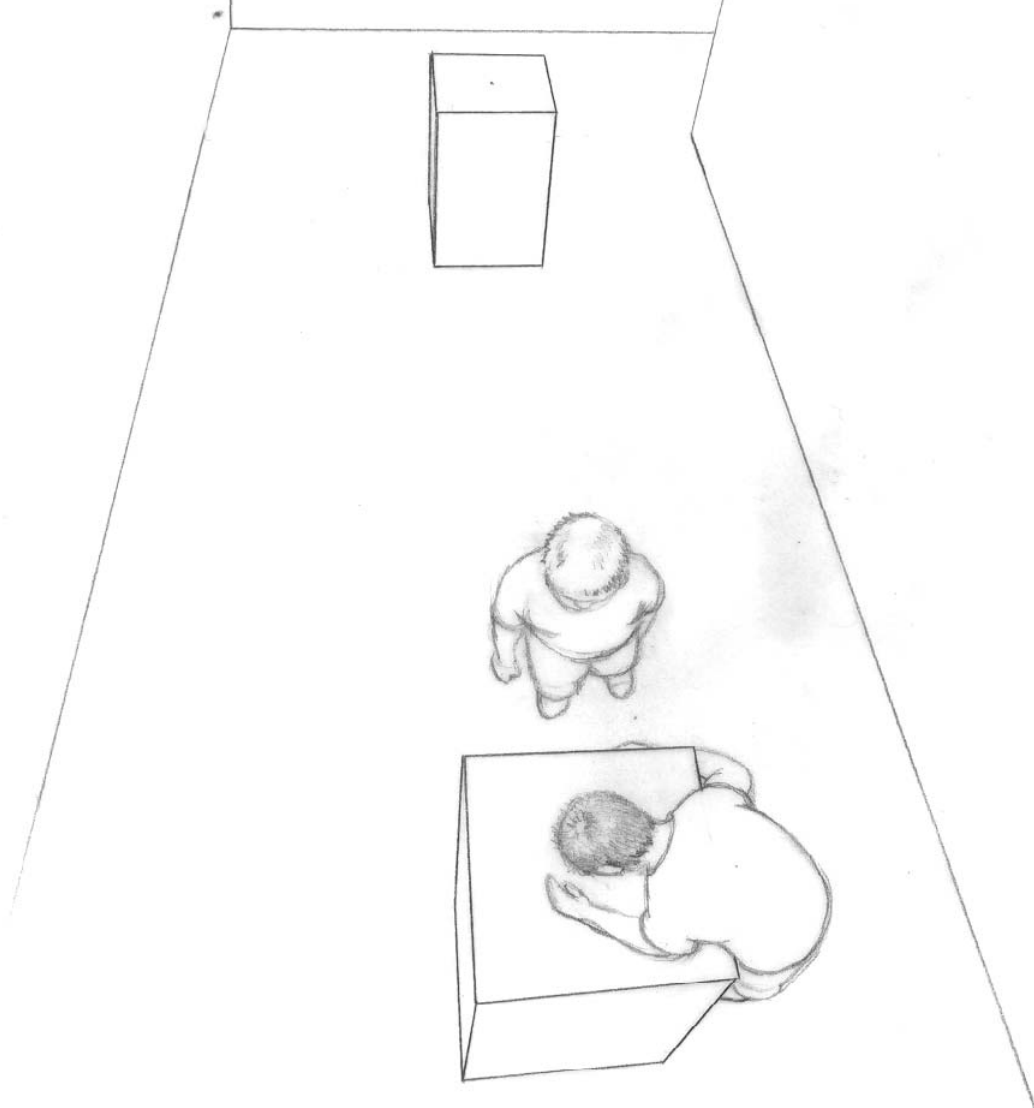


U.S.O.E.





Healing Macarena











IGNACIO LÓPEZ MORENO (Granada, 1972). Su obra se enfrenta al conflicto de la definición de identidad en ámbitos de experiencia lingüística. Su principal interés es desvelar estrategias de dominio cultural ejercidas a través del lenguaje. Organiza sus propuestas a partir del audiovisual como medio artístico apropiado para la desarticulación de estereotipos semióticos legitimadores de una supremacía occidental. Ha participado en exposiciones colectivas de las cuales cabe mencionar: AlterArte (2009) en Murcia; Cuando crucemos el océano (2008-2009) en el Museo Universitario de Alicante y el Centro Hispanoamericano de Cultura en La Habana (Cuba); Las dos orillas (2006-2007) en la Fundación Municipal de Cultura José Manuel Cano de Algeciras y el Instituto Cervantes de Tetuán; Big Red (2003) en University of California, Irvine; Happy, Beautiful and Desirable (2003) en Track 16, Bergamot Station, Los Ángeles, California. M.F.A. Graduate Students Exhibition (2003), University of California, Irvine, y Alter Egos (2001) en la Facultad de Bellas Artes de Granada. Actualmente es profesor en la Facultad de Bellas Artes de Murcia.



VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA



EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE MURCIA

ES UM

espacio para el arte
universidad de murcia



**FUNDACIÓN
CAJAMURCIA**