



Generación 2024, La Casa Encendida, Maru Serrano

Generación 2024

Identidad, memoria y comunidad marcan las propuestas de una generación con raíces diversas nacida en los 90

**Agnes Essonti Luque (Barcelona, 1996),
An Wei (Madrid, 1990), Daniel de la Barra Gómez (Lima, Perú, 1992), Irati Inoriza (Balmaseda, Bizkaia, 1992), Milena Rossignoli (Quito, 1990), Raúl Silva (Lima, 1991), Salem Amar (Barcelona, 1999), Weixin Quek Chong (Singapur, 1988)**

- La convocatoria *Generaciones* de Fundación Montemadrid, que cumple su 24ª edición, ofrece una plataforma dedicada al arte actual en la que mostrar, a través de una exposición en La Casa Encendida que se puede visitar desde el 2 de febrero al 21 de abril, el trabajo de creadores emergentes y difundir sus propuestas artísticas entre la crítica especializada y el público general.
- Esta edición ha recibido cerca de 500 propuestas entre las que el jurado, compuesto por Carla Acevedo Yates, comisaria del Museum of Contemporary Art Chicago; João

Mourão, director del Arquipélago Centro de Artes Contemporâneas, Azores; Luís Silva, director del Kunsthalle Lissabon, Lisboa, y Mabel Tapia, exsubdirectora del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, ha seleccionado 8 proyectos dotados con 10.000 euros cada uno.

- **Generaciones, es un referente de la comunidad artística española en la que han participado, durante sus veinticuatro ediciones, más de dieciocho mil artistas. Entre muchos otros destacan Eva Fàbregas, June Crespo, Juan Zamora, Cristina Lucas, Dora García, Pedro G. Romero, Lara Almarcegui, Teresa Solar, Enric Farrés, Oriol Vilanova, Cristina Garrido, Julia Spinola, Juan López, Carlos Fernández-Pello o Fuentesal Arenillas.**
- **La Fundación Banco Sabadell colabora en la edición del catálogo de la exposición, así como en la programación de visitas guiadas.**

La experiencia diaspórica, la memoria y lo colonial, la formación de la identidad y de los lazos comunitarios son algunos de los temas comunes en esta 24 edición de Generaciones, la convocatoria de Fundación Montemadrid cuyo principal objetivo es ofrecer una plataforma dedicada al arte actual en la que hacer visible el desarrollo de prácticas visuales emergentes y abrir un espacio público para el debate y la crítica tanto para profesionales del mundo del arte como público general.

Como viene siendo habitual en las últimas ediciones, la hibridación de formatos y la utilización de lo escultórico y lo audiovisual en forma de instalaciones marcan las propuestas formales de los 8 proyectos seleccionados por un jurado en el que han participado **Carla Acevedo Yates**, comisaria del Museum of Contemporary Art Chicago; **João Mourão**, director del Arquipélago Centro de Artes Contemporâneas; **Luís Silva**, director del Kunsthalle Lissabon, Lisboa, y **Mabel Tapia**, exsubdirectora del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Cada uno de los proyectos seleccionados de entre los más de 500 presentados ha recibido 10.000 euros en concepto de gastos de producción y honorarios.

Los proyectos y artistas que han resultado seleccionados son: *A mí de pequeñita me daban nostalgia a cucharadas*, **Agnes Essonti Luque** (Barcelona, 1996); *Amparo*, **An Wei** (Madrid, 1990); *Vista a vuelo de Águila*, **Daniel De La Barra** (Lima, Perú, 1992); *Al final de tu cabello*, **Irati Inoriza** (Balmaseda, Vizcaya, 1992); *Ukemi Ushiro Ukemi*, **Milena Rossignoli** (Quito, Ecuador, 1990); *Catch the living manners as they rise* [Alcanzar las formas vigentes mientras surgen], **Raúl Silva** (Lima, Perú, 1991);

Dialogues [Diálogos], 2023, **Salem Amar** (Barcelona, 1999); *Succulentbonds/lazossuculentos*, **Weixin Quek Chong** (Singapore, 1988).

En palabras de João Mourão y Luís Silva, dos de los miembros del jurado de esta edición de la convocatoria Generaciones de Fundación Montemadrid, “No es de extrañar que, al observar detenidamente a los artistas seleccionados y los proyectos que presentan, nos encontremos ante una edición de Generaciones que gira en torno a una reflexión altamente personal y emotiva sobre temas vinculados con cómo se presentan actualmente las identidades y cómo estas formaciones identitarias, que son el resultado de procesos históricos polémicos, pueden dar pie al desarrollo de espacios comunitarios físicos y territoriales, por una parte, y sociales, afectivos y culturales por otra. En estos tiempos de falta generalizada de rumbo y retorcimiento extremo del discurso político, ojalá podamos estar ante una nueva generación de artistas que nos permita confiar sin cortapisas en el papel de su expresión personal y su subjetividad política a la hora de mantener un campo ilimitado de posibilidades para pensar e imaginar el mundo de otra manera”.

Proyectos seleccionados

A mí de pequeñita me daban nostalgia a cucharadas

Agnes Essonti Luque (Barcelona, 1996)

Vive y trabaja en L’Hospitalet de Llobregat (Barcelona) y Limbe (Camerún)

A mí de pequeñita me daban nostalgia a cucharadas se dibuja como un paso previo en la investigación de la artista sobre la comida como elemento que nos sostiene y que preserva nuestras tradiciones culturales. El proyecto se articula como una instalación multidisciplinar que entiende la cocina como la capacidad de experimentar, como el cúmulo de conexiones y “posibilidades de”, además de las historias que pueden ser contadas en el proceso. Para ello, trabaja con fotografías, objetos e ingredientes, además de con textos, generando una confluencia de elementos orgánicos e inorgánicos. El resultado pone de manifiesto el poder de cada uno a la hora de definir las propias identidades, historias y comunidades.

Para la artista, cocinar es un acto muy ligado a los conceptos de hogar, comunidad y sostenimiento. “Cocinar nos habla de conexión; con historias, personas, lugares, vidas, ingredientes... Cocinar nos acerca a quiénes somos. Nos brinda seguridad y confort entre tanta incertidumbre. Cocinar supone también una forma de viajar en el tiempo,

trayendo sabiduría ancestral y construyendo el futuro. A la vez, cocinar (y comer) son actos que requieren de mucha presencia”.

Partiendo del proverbio yoruba “*Aje loja, orun nile*”, que significa “La tierra es un mercado, el cielo nuestra casa”, y en consonancia con este viaje simbólico que caracteriza su obra, regresa a sus propias memorias para re-imaginar este espacio de intercambio y conexión.

Biografía

Artista originaria del pueblo *manyu* (sudeste de Camerún) y de Córdoba (España), utiliza diversos medios como la fotografía, el tejido, la instalación y la *performance*, para explorar las identidades *afrodiaspóricas* y su conexión ancestral, reconstruyendo sus propios recuerdos y ofreciendo nuevas perspectivas. Su visión artística está fuertemente influida por diferentes procesos decoloniales y por el activismo, reflejando su profundo compromiso con estas causas.

Ha mostrado obra en diferentes exposiciones nacionales e internacionales, incluyendo *1384 Days Wide* (Rencontres de Bamako, 2015); la 14 Bienal de Dakar, OFFF 2022 (Barcelona); OZANGÉ: I Bienal de Fotografía Africana (Málaga, 2022-2023); la XI Bienal de Arte de Lanzarote (2022-2023) y *Foodscapes* (Pabellón Español, 18 Bienal de Arquitectura de Venecia). En 2023, presentó las *performances* *Bayam Sellam* (ciclo *Visión y Presencia*, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza) y *La Bissaperie* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía).

Amparo

An Wei (Madrid, 1990)

Vive y trabaja en Madrid

An Wei nació en Madrid en 1990, donde creció y desarrolló su interés por la pintura. Durante años, ha vivido en Lavapiés. Ha recorrido sus calles, conocido a sus gentes y es, por derecho propio, un vecino más. *Amparo* es, en cierto sentido, la forma que ha encontrado de devolver al barrio todo lo que éste le ha dado. Lavapiés siempre ha sido un espacio en constante mutación; desde su inicial condición de arrabal, pasando por su pasado industrial, hasta convertirse en el punto de reunión e interés que es hoy. Rastreando su historia y recuperando la memoria de su último siglo, se puede evidenciar

su carácter multicultural e intergeneracional y la importancia de la vida en comunidad. Sin embargo, el entramado de las relaciones humanas que se despliegan en un barrio, lo conforman y dan sentido a su historia, se difumina en los enfoques históricos, demográficos y arquitectónicos.

La presente propuesta nace del interés por profundizar y reconocer este espacio biográfico, este escenario común donde se produce la vida en Lavapiés, un barrio que se caracteriza por ser uno de los más populares de Madrid, con mayor diversidad cultural, una gran actividad social de asociaciones y movimientos vecinales y que más afectado se ha visto por el fenómeno de la gentrificación.

Amparo nace como una prolongación natural de la investigación de An Wei sobre el carácter fragmentario de lo cotidiano. Hasta ahora, su obra se había centrado en el ámbito de lo privado, desarrollando muy especialmente la idea de hogar y la construcción de identidades, permitiendo así que lo doméstico articulara su obra en los últimos años. En esta ocasión, la instalación parte de la idea de espacio público y pretende convertirse en una investigación en curso que muestre la realidad cultural de los diferentes contextos que atraviesan el entorno del barrio, sintetizando su enfoque en el título de la obra, *Amparo*, que es una de las calles que vertebran y recorren Lavapiés de norte a sur y que, ya en su nombre, recoge ese carácter, parece que heredado, de espacio de acogida y apoyo.

Conociendo bien cómo es vivir desde la diáspora, su obra es pretendidamente consciente de la importancia del recuerdo; entiende el presente desde el pasado vívido, compuesto por pequeños detalles deshilvanados que, al tejerse, conforman una realidad necesariamente subjetiva e irreal. Pero en el proceso de recuperación de estos fragmentos de memoria es posible construir una historia común con la que poder identificar, reconocer y repensar de forma autoconsciente las diferentes sensibilidades que albergamos como individuos y que, por extensión, podemos albergar como sociedad.

Amparo se presenta como una instalación pictórica que centra su reflexión en la idea de espacio común y utiliza como objeto de estudio el barrio popular de Lavapiés, donde conviven diferentes comunidades, sensibilidades y generaciones. Para materializarlo, An Wei recrea la caja de escalera de un edificio paradigmático, construida a partir de esas vivencias, recuerdos y presencias de las distintas generaciones y sensibilidades que conviven en el barrio. Precisamente esa condición de espacio de paso que tiene la

caja de escalera de un edificio le permite acercar progresivamente su investigación a la relación de transitividad que existe entre los espacios públicos y los privados.

Biografía

An Wei desarrolla su actividad artística a través de la pintura, pero asimilada como un medio, no como una finalidad. La entiende como algo que se expande en el espacio, más allá de los límites del lienzo y, dentro de esta expansión, incluye al espectador como un elemento más, haciéndolo partícipe o, mejor dicho, cómplice de la escena que está observando. Su interés se centra en generar entornos y experiencias inmersivas con sus instalaciones pictóricas.

An Wei ha expuesto recientemente en proyectos institucionales como *Mudar costumbre* (Museo Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles, 2021); *Templo* (Circuitos de Artes Plásticas, Madrid, 2020), y *Yupi* (Sala de Arte Joven, Madrid, 2022), así como en proyectos galerísticos como *Todas las partes blandas se perderán* (Berlín y Sevilla, 2022), *Vis a siV* (Pas une orange, Barcelona, 2021) y *Studio redivivo* (Ex Dogana, Roma, 2019).

Vista a vuelo de Águila

Daniel De La Barra (Lima, Perú, 1992)

Vive y trabaja en Barcelona

Vista a vuelo de Águila juega en un doble sentido con la mirada satelital que reformula, corta y fragmenta y, por otro, con la mirada del poder, concibiendo la simbología fascista del águila imperial.

Este proyecto, que continúa la investigación realizada durante su estancia en la Real Academia de España en Roma, aborda los procesos de colonización interna en el sur de Europa durante el periodo de construcción identitaria del fascismo y los ecos que estos producen en nuestros tiempos.

El proyecto fascista se sirve de una estética social del paisaje que se inspiró en la pintura paisajística del siglo XVII y que introdujo en el espacio el realismo social. Este proceso, llevado a la práctica con el Bonifichio de Mussolini, luego fue replicado en España durante el primer periodo franquista con la fundación del INC (Instituto Nacional de

Colonización) en 1939 como dependencia del Ministerio de Agricultura. Las dos principales funciones del INC serían controlar el agua, con la construcción de más de quinientos embalses a lo largo del territorio; y colonizar todas las tierras posibles que no estuvieran siendo superproductivas para el régimen, para lo que se crearon los más de trescientos pueblos de colonización.

La apropiación intensiva de la tierra y los modelos extractivistas de explotación no solo tienen consecuencias directas sobre los ecosistemas, sino también sobre el tejido poblacional y su calidad de vida, sobre trabajadores y trabajadoras rurales, campesinos y contingentes de clases populares. En este sentido, las implicaciones de la transformación “totalitaria” de la tierra a través de este “realismo social paisajístico” produjeron un empobrecimiento de los trabajadores desplazados ex profeso para tal empresa. Este modelo desarrollista atraviesa los actuales sistemas de producción y acumulación y, sobre todo, las condiciones de semiesclavitud de trabajadores migrantes en las explotaciones agrícolas intensivas y de jornaleros sin garantías laborales, como es el caso en Lleida, Almería, Extremadura, el Ebro, etc., que sirven como mercados productivos para la exportación y abastecimiento de grandes ciudades europeas.

Vista a vuelo de Águila agrupa diversas piezas —entre escultura, vídeo y pintura— concebidas a partir del estudio de estos paisajes romantizados y una reinterpretación de la película de propaganda fascista *España se prepara* (Francisco González de la Riva y Vidiella, 1949).

La escultura simula el Ministerio de Agricultura de Madrid, construido con cajas de fruta de cemento y hundiéndose (haciendo un guiño a los pueblos que fueron sumergidos bajo los embalses), que sirve como soporte para las pantallas del cortometraje. Por otro lado, una gran pintura, que hace referencia al diseño de manteles y tapicerías propios del romanticismo, narra con tintes satíricos la devastación del territorio, desde la empresa fascista hasta explotaciones más propias del *neoextractivismo*, sin distinciones temporales.

Este proyecto busca desarrollar una crítica a la violencia socioambiental de las zonas agroindustriales que se extienden a lo largo de España. Brinda un espacio donde poner en entredicho las dinámicas y estructuras de poder que han relegado la naturaleza a un espacio subalterno de explotación y dominación, así como sus implicaciones materiales y humanas.

Biografía

La obra de De La Barra habla de la crisis de la mirada a la naturaleza, de la representación del paisaje como proceso extractivo y de los puntos de fricción que existen entre imagen, historia y modernidad. Así, permite indagar en los conflictos coloniales que han relegado la naturaleza a un espacio subalterno de explotación y dominación y componer un ejercicio de contravisualidad que reflexiona, desde una perspectiva global, sobre la representación del paisaje como proceso extractivo y ejercicio de poder. Todo ello se materializa en ejercicios de antipaisaje que recorren la violencia socioambiental desde un recorrido político e histórico.

De La Barra ha expuesto obra, individual y colectivamente en Londres (*Landscapes Grow under Your Table*, Delfina Foundation, 2023; y *Frieze London*, 2022), Barcelona (*Arts Santa Mònica*, 2023; *Galería Joan Prats*, 2022; *Esto no es un paisaje. Episodio II*, Homesession, 2021; *Paisajes Deseado*, Arts Santa Mónica, 2020; y *Subversión: Habitar Ruinas*, El Born CCM, 2020); Tarragona (*Museu d'Art Modern*, 2023); Lima (*Ginsberg Galería*, 2022; y *Museo Central de Lima*, 2022; y *Galería Juan Pardo Heeren*, 2021); Ampostá (*Consideraciones de la Ciudad Moderna*, Bienal d'Art Ciutat d'Ampostá, 2020); L'Hospitalet de Llobregat (*Buscando el Paititi*, Espai SubSòl, 2019); Port Bou (*Paisajes Deseados*, Escola de Estiu Walter Benjamin, 2019); y Madrid (*Pateras Carnaval – Viajes de bienestar*, Luminaria 04, 2019). Ha sido artista residente en Delfina Foundation (Londres), la Fundación Miró (Palma), la Casa de Velázquez (Madrid), la Real Academia de España en Roma, La Fabrique (Alianza Francesa, Lima), Homesession (Barcelona) y el Piramidón Centre d'Art Contemporani (Barcelona), y ha recibido becas de la Generalitat de Catalunya (2023), La Escocesa (2019 y 2018) y The Nerdrum School (2018). Asimismo, ha sido galardonado con el Premio Barcelona Crea (2023), el Premio Collezione Taurisano (2022), el Premi d'Art Jove (2021 y 2019) y el Premio Internacional IdeaBorn (2019).

Al final de tu cabello

Irati Inoriza (Balmaseda, Vizcaya, 1992)

Vive y trabaja en Bilbao

Al final de tu cabello es una videoinstalación que se formaliza desde la experimentación entre materiales y la vivencia del cuerpo junto a ellos. La selección de elementos que se presentan en la instalación, las algas, el agua y el cuerpo, responde al deseo de

vincular los recuerdos personales y la memoria colectiva vasca, a la búsqueda de la identidad individual entre los códigos sociales pautados, el reflejo y unx mismx.

La instalación que propone parte de su interés por la figura de la “lamia”, ser mitológico que vive y cuida los ríos de Euskadi, y por las capas de significado que guarda su identidad. La *performance* encarna una acción cotidiana de la lamia: peinarse junto al agua. El acontecimiento, registrado en vídeo, dialoga con las esculturas, que han nacido de la misma acción; son ambos ejercicios escultóricos. La formalización parte de una serie de relaciones —cuerpo y paisaje, representación y performatividad, escultura y movimiento, coreografía y montaje—, en las que busca el límite entre ambos conceptos para posicionarse. No es ni A ni B sino que la identidad depende del medio que se habita: está en el agua, es un ser mitológico; está en la superficie, es humana. Recoge su esencia y posición para llegar a una corporeidad que no está determinada por una sola lectura, a una identidad que depende del territorio que habita y el/la observante que identifica. Se interesa la transición que vive el cuerpo entre identificaciones sociales, ese momento donde la corporeidad no puede ser categorizada: Ofelia no está ni viva ni muerta, *The Mermaid* no es ni pez ni humana. Ese momento donde la posibilidad es parte de la identidad del sujeto contemporáneo. Se encuentra en el ‘entre’.

Biografía

Artista y doctoranda en Investigación en Arte Contemporáneo por la Universidad del País Vasco, previamente cursó estudios en el Atelier de Performance de la Universidad de Brno (República Checa) y participó en talleres para artistas dirigidos por Itziar Okariz, Jon Mikel Euba y Txomin Badiola. Inoriza parte del cuerpo, la *performance* y lo escultórico para abordar nociones acomodadas en la construcción del individuo desde su condición relacional. Respondiendo a aquello que le afecta y atraviesa mediante la experimentación con diferentes materiales, reacciona al momento histórico que vivimos repensando lo aprendido, lo pautado y lo establecido desde una posición sensitiva y afectiva. Su trabajo tiene una cualidad inmersiva que le permite experimentar, analizar y reflexionar sobre sus propuestas de investigación plástica.

Galardonada en el IX Premio a la Producción Artística de la Fundación Banco Santander (2021-2022) y por Casal Solleric (2017-2018), ha sido finalista de la Convocatoria de Artes Visuales Miquel Casablanca en distintas ocasiones y ha recibido apoyos del Programa Babestu de Apoyo a la Creación Contemporánea (2020-2021), Creación y Producción del Gobierno Vasco (2020), Barriek (2020) e Injuve (2018-2019). Entre otros

espacios expositivos, ha mostrado obra en Intermediae-Matadero (Madrid, 2023), Onomatopee (Eindhoven, 2023), RAUM MG16 (Colonia, 2022), Ateljéföreningen Hospitalet (Uppsala, Suecia, 2022), Festival LOOP (Barcelona, 2020), Pablo's Birthday (Nueva York, 2019), ZSenne Art Lab (Bruselas, 2019), Centro Cultural Montehermoso (Vitoria-Gasteiz, 2019), A-DASH (Atenas, 2018), BilbaoArte Fundazioa (2016), Okela (Bilbao, 2016) y Farm Cultural Park (Favara, Italia, 2014).

Ukemi Ushiro Ukemi

Milena Rossignoli (Quito, Ecuador, 1990)

Vive y trabaja en Barcelona

“Para aprender a saber caer hay que caer muchas veces, hasta que el cuerpo sepa asumir el movimiento correcto sin tener que pensarlo antes; a veces me parece que el cuerpo aprende los movimientos antes que la mente. A veces, si lo pienso mucho, no me sale”.

A partir de esta idea, Milena Rossignoli empezó en el estudio a hacer una práctica de repetición, a través del dibujo, para tratar de asumir naturalmente la coincidencia de la forma y el gesto que se presenta entre *ukemi*¹ y escultura.

Si coincidir, etimológicamente, significa caer dos veces en el mismo punto, entonces el lugar donde esto sucede es fundamental.

Imaginó lugares que se contaminan a través de su propia arquitectura. Suelos, ventanas y columnas. *Dojo*, estudio, espacio expositivo. Aquí se compone la tensión practicada. Es como una curva.

Varillas de fibra de carbono que emulan y sustituyen la acción de la artista logran curvar los materiales sin predominar, respetando el peso y fijando ese punto de equilibrio posible que se encuentra justo antes de la caída.

Se trata de encontrar un único momento, una única posibilidad en la resistencia del material. Se trata de entender por qué un cuerpo vulnerable, a pesar de todo, resiste.

¹ *Ukemi* son las caídas que se realizan en las artes marciales. *Uke* = recibir + *mi* = cuerpo: recibir el cuerpo, amortiguar el impacto del cuerpo, proteger el cuerpo del impacto con el suelo. Si se realiza correctamente, en esta técnica básica, hombros y brazos (lo único que toca el suelo) adoptan una forma casi de círculo. Esta forma y tensión las encuentra cuando intenta mantener curvada una varilla de carbono.

Biografía

Milena Rossignoli (Quito, Ecuador, 1990)

La práctica de Milena Rossignoli se basa en el comportamiento de los materiales y su relación sensorial, explorando la dinámica de la suavidad, la rigidez, la tensión, la suspensión y la curvatura. Trabaja sobre el espacio como lugar de superposición y paso continuo entre la bidimensionalidad y la tridimensionalidad. Nómada por biografía, las medidas del mundo aparecen en su investigación como relativas y sujetas a una perpetua mutación que las hace elásticas. Así, el espacio está sujeto a una percepción individual compuesta —mirada, masa corporal, vista, oído, olfato y, también, estado de ánimo—, dando lugar a un sistema complejo y oscilante de reconocimiento y definición que cada vez requiere de un nuevo análisis y enfoque. En el centro de su atención está el vacío, que subraya la ausencia y el espacio libre al estar contenido por una estructura, por un envoltorio como la arquitectura. La geometría de la construcción es el valor estructural que define los puntos cardinales de su obra y constituye la clave para comprender, traducir y reorganizar la realidad.

Rossignoli estudió en el Departamento de Diseño e Investigación de Artes Visuales de la Academia de Bellas Artes de Bolonia (2012-2016), en el Departamento de Pintura de la Weisense Kunstshule de Berlín (2015) y en el Departamento de Escultura de la Escola Massana d'Art i Disseny de Barcelona (2014). Durante los últimos años, ha obtenido becas de investigación y residencia artística en Barcelona, Lérida, Roma, Bilbao, Madrid, San Sebastián y Bolonia, incluidas aquellas concedidas por Hangar (Barcelona, 2023-2025), Tabakalera (San Sebastián, 2020) y la Real Academia de España en Roma (2017-2018). Entre sus exposiciones individuales más recientes destacan *IRA elevare per impeto violento* (Raccoon Projects, L'Hospitalet de Llobregat, 2022), *Fiù* (Gelateria Sogni di Ghiaccio, Bolonia, 2021) y *Tendø* (Ana Mas Project, Barcelona, 2019).

***Catch the living manners as they rise* [Alcanzar las formas vigentes mientras surgen]**

Raúl Silva (Lima, Perú, 1991)

Vive y trabaja en Madrid

En 1851, el Perú financia la construcción del primer ferrocarril de pasaje y carga de Sudamérica, que unió Lima con el puerto del Callao. Este proyecto fue símbolo de desarrollo e identidad nacional y marcó el inicio de la construcción de una extensa red de conexiones ferroviarias que agilizaron y ampliaron el mercado en el interior y exterior del país en los años posteriores. El sistema económico estaba sufriendo una transición hacia un modelo capitalista y el país se había alineado a una visión de progreso y modernización, utilizando como garantía un elemento quizás inusual: grandes montañas de fertilizante producido por aves acumuladas en las islas de la costa del Pacífico. Este elemento, llamado guano, se había convertido en objeto de interés de las potencias industriales, que enfrentaban un problema de fertilidad en sus suelos debido a la separación de las grandes ciudades y el campo y al crecimiento de la población obrera. Este hecho le dio al Perú la liquidez para acceder a créditos, que posteriormente atraería a nuevos inversores y permitiría la consolidación de nuevas negociaciones con países industriales, utilizando como moneda de cambio sus propios recursos naturales.

Este momento histórico germinal que conectó al Perú con el mundo estuvo marcado por procesos de intercambio que fueron mediados por tecnologías lentas. Cerca de dos meses y medio en barco conectaban el puerto del Callao con el puerto inglés de Liverpool. Recursos, cartas o fotografías eran transportados a destinos lejanos y se volvían parte de un tejido global que progresivamente se iba complejizando. Hoy, casi 170 años después, la fibra óptica y la red satelital atraviesan el océano Atlántico para hacer viajar información a casi 200.000 kilómetros por segundo. Este enorme contraste da cuenta de la aceleración del intercambio a nivel global. No solo eso; también da cuenta de una invisibilización de los procesos de producción y distribución. La cara visible de estos procesos de transacción —las redes de comunicación digital— parece hoy tener una forma inmaterial y pura, dirigida por la coordinación de vectores informáticos cuyo uso puede ser empleado en la producción de los llamados vectores gráficos. Estos son líneas de coordenadas con trazos perfectos de ampliación infinita, utilizados para el diseño de toda interfaz digital en el presente. Los principios del vector parecen idóneos para representar las lógicas de crecimiento infinito que demanda la era del progreso y el mercado en el sistema actual. Así, mientras la forma ideal del capital se maneja desde los conceptos de progreso infinito y acumulación, su forma material se sostiene sobre la finitud misma del planeta.

El vector gráfico parece haberse convertido en el medio ideal para la diseminación de un mandato de universalización de la visualidad del mundo globalizado, con la imagen corporativa, la identidad gráfica de grandes franquicias y la construcción de redes

comerciales al alcance de nuestras manos; todas ellas dibujadas desde el contorno de una forma gráfica sintetizada perfecta. Mientras, detrás, explotación y desigualdad soportan ese modelo económico desde el subdesarrollo transnacional. Para la extracción de guano a mediados del siglo XIX, cerca de seiscientos trabajadores *coolies* llegaron de China en calidad de semiesclavos. Y el guano, que prometía prosperidad y extracción constante por más de mil años, agotó sus canteras en menos de sesenta. Un sello postal con motivo del centenario del primer puerto del Perú ilustra esta relación aparentemente contradictoria entre naturaleza y tecnología. En él podemos ver un ferrocarril decorado con aves guaneras a los lados.

Catch the living manners as they rise consiste en la vectorización de este sello postal para la elaboración de un vídeo de dos canales. El primer vídeo reproducirá un recorrido en macro de la imagen digital vectorizada, mientras el segundo realizará exactamente el mismo recorrido del vector, pero esta vez impreso en papel. La propuesta busca plantear una oposición entre lo digital y la materialidad dentro del imaginario extractivo del guano. El vector gráfico como modelo ideal se quiebra en el momento que se materializa en una forma impresa, pues su posibilidad de ampliación infinita se anula al ser contrapuesta a la realidad material.

Biografía

Investigador y artista visual, actualmente ejerce como docente en el Centro de la Imagen de Lima. Graduado en Artes Visuales por la Pontificia Universidad Católica del Perú y máster en Teoría Crítica en Art Praxis por el Dutch Art Institute y en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual por la Universidad Complutense de Madrid, ha sido residente del Centro de Residencias Artísticas de Matadero (2023) y de la Residencia de Investigación Curatorial del Centro Huarte (como parte del colectivo Big Dumb Object). Entre sus muestras más recientes destacan *Intersticios. Relatos de un tiempo subvertido* (Espacio Cómplices, Madrid, 2023), *The Coordinates Are Concealed* (Imaginary Z, Hangzhou, China, 2022) y *Circular Gestures* (Unanimous Consent, Zúrich, 2022), así como las presentaciones *For Future's Sake* (Fujifilm X-Space, Shanghai, 2021, y Galería Crisis, Lima, 2021).

Dialogues [Diálogos], 2023

Salem Amar (Barcelona, 1999)

Vive y trabaja en Barcelona

El proyecto de esta videoinstalación surge de un archivo que consta de seis entrevistas psiquiátricas, con el fin de seleccionar y recontextualizar sus estructuras lingüísticas, transcribiéndolas y posteriormente recopilando los fragmentos de estos discursos ajenos para crear una obra con un tono conexas. En este entrelazamiento, se encuentran momentos de belleza inesperada, algunos de índole gramatical, otros estructurales, así como melodías rítmicas que emergen de la repetición.

En la vida cotidiana raramente se advierten las propiedades materiales del lenguaje. Podría describirse como un espectáculo donde lo mundano se transforma mediante la reordenación, tomando rumbo hacia diversas poéticas que surgen en forma de coro.

Biografía

El desarrollo de la práctica artística de Salem Amar se sitúa en el ensayo audiovisual, tratando temas como la exploración de las propiedades materiales del lenguaje, la decodificación de signos, la relación imagen-sonido-tiempo y las convergencias que se establecen al tomar contacto con disciplinas como la *performance*, el teatro y las representaciones escénicas. Habitualmente trabaja abordando casos de individuos que atraviesan, o han sido atravesados, por procesos de violencia, que hace funcionar como artefactos arquetípicos que inducen a una reflexión visual. Generación 2024 es su primera exposición.

Succulentbonds/lazossuculentos

Weixin Quek Chong (Singapur, 1988)

Vive y trabaja en Madrid

En *succulentbonds/lazossuculentos*, temáticas como la sujeción, el estiramiento, la restricción y la torsión son contrastadas con la caída, la relajación y la fluidez mediante pieles colgantes de látex que forman un camino de gestos fluidos y se acumulan en cuerpos de resina transparente. En el interior de este bosque, o guarida fetichista, el olor característico de este material, orgánico y brillante, se complementa con un sutil acompañamiento sonoro.

El látex se obtiene de la savia de los árboles de caucho, o *Hevea brasiliensis*, que, en un ejercicio benigno de vampirismo, es extraída cuidadosamente para mantener con

vida al árbol. Fue usado por primera vez en las culturas mesoamericanas, convirtiéndose posteriormente en un cultivo comercial que impulsó nuevas tecnologías de transporte y producción. Las plantaciones de caucho, que en su día fueron uno de los principales productos de exportación de Malasia y Singapur, fueron establecidas inicialmente en las selvas del sudeste asiático por iniciativa de los británicos, que querían competir con el mercado del caucho brasileño. Con el tiempo, superaron la producción de las plantaciones de la Amazonía y, actualmente, la mayor parte del látex natural que se emplea en determinados sectores de la industria de la moda, así como en la fetichista escena *kink*, procede de las empresas comerciales británicas que se han mantenido en pie hasta nuestros días.

En inglés, el término *bond*, o “lazo/enlazar”, tiene distintos significados: una relación entre personas o grupos basada en sentimientos, intereses o experiencias comunes; unirse o ser unido con firmeza a otra cosa; sujeciones usadas para limitar el movimiento de alguien o para mantener algo en su sitio; o un acuerdo con validez legal.

De *bond* deriva *bondage*, palabra entre cuyos orígenes se encuentra el antiguo vocablo escandinavo *bóndi* (cultivador de la tierra) y cuyos significados abarcan desde el sometimiento forzoso a una persona o una fuerza controladora hasta determinadas prácticas sadomasoquistas que recurren a la restricción física.

Quienes practican la suspensión corporal persiguen un estado trascendente atravesándose la piel con ganchos y colgándose de ellos. Inspirada en rituales culturales y religiosos que incorporan la perforación o la atadura, como el Thaipusam² y el Shibari³, la suspensión corporal con ganchos fue popularizada en Occidente a finales de la década de 1980 por un gran entusiasta de la modificación corporal, el faquir Musafar⁴, quien, a través de la citación, apropiación y adaptación de prácticas rituales y de modificación, propugnaba dar prioridad al cuerpo para explorar y recuperar una espiritualidad perdida por la “civilización” occidental.

El uso de prendas de látex en el doble contexto de la moda y el fetichismo ha sido una fuente de disfrute para los entendidos en *latex kink* desde los primeros años del siglo xx. Muchos han situado el aliciente de este material en su estética transformadora, como una segunda piel que comprime, alisa y potencia la retroalimentación sensorial.

² Festividad hinduista tamil observada en muchos países de la diáspora tamil.

³ Técnica japonesa de atadura con cuerdas.

⁴ Seudónimo de Roland Loomis, cuyo libro *The Modern Primitives: An Investigation of Contemporary Adornment and Ritual*, publicado en 1989, se convirtió en un texto canónico y en el origen, para muchos, del auge de la subcultura contemporánea de la modificación corporal en Occidente.

Biografía

La producción artística de Weixin Quek Chong se inspira en la hibridez, la metamorfosis y los lenguajes sensoriales. Sus proyectos recientes contemplan procesos de transformación, construcción y adaptación en el mundo biodiverso y la sociedad humana. Los resultados de estas indagaciones a menudo abarcan distintas técnicas, incluido el uso de objetos, imágenes y entornos inmersivos. Partiendo de un contexto personal marcado por la migración multigeneracional y la adaptación cultural, Weixin examina las conductas comunitarias y adaptativas y las tendencias y los movimientos estéticos y subculturales, retirando las diversas capas que conforman los constructos sociales con el objetivo de encontrar interconexiones entre seres, objetos, historias y mundos.

Entre otras ciudades, Weixin ha mostrado obra en Singapur, Madrid, Londres, Seúl, Santiago de Chile, Yogyakarta, Taipéi y Bruselas y ha participado en residencias artísticas en NTU-Centre for Contemporary Art (Singapur), Museum of Modern & Contemporary Art (Seúl) y Molten Capital Residencia – Museo de Arte Contemporáneo (Santiago de Chile). Ha recibido el President's Young Talents Grand Prize de 2018 (Singapore Art Museum), el Young Artist Award 2019 del National Art Council de Singapur y en 2020 estuvo entre los artistas galardonados en la 31 edición de los Circuitos de las Artes Plásticas de la Comunidad de Madrid.

Con la colaboración de Fundación Banco Sabadell:



Generación 2024

Fecha: 2 de febrero - 21 de abril

Lugar: Salas D y E

Precio: entrada gratuita

Prensa de La Casa Encendida

María Benítez

T.913 686 358 / 639 619 806

comunicacionlce@montemadrid.es

lacasaencendida.es