

# GENERACIÓN 2021

**MARÍA ALCAIDE. LUCÍA BAYÓN. JAVIER  
BRAVO DE RUEDA. CLAUDIA CLAREMI.  
ISABEL MARCOS. NUCBEADE. SIMÓN  
SEPÚLVEDA. HELENA VINENT.**



Proyectos de arte de la Fundación Montemadrid





Tras un año tan difícil como el 2020 es especialmente emocionante para la Fundación Montemadrid presentar una nueva edición de Generaciones. Nuestro programa de premios y ayudas ha recibido en esta edición más de 600 proyectos, por los que estamos verdaderamente agradecidos. Más que en ninguna otra ocasión anterior, nos parece primordial el apoyo a los artistas en nuestro país: ser una plataforma para ellos, así como darles soporte y visibilidad para impulsar su carrera.

Los proyectos ganadores de esta edición abordan temas como los privilegios de la figura masculina, en la obra de María Alcaide, la traducción de determinadas resonancias físicas mediante el material, en las esculturas de Lucía Bayón, o la puesta en relieve del dualismo naturaleza/cultura junto a la obsesión por la simbología andina y la mística en el caso de Javier Bravo de Rueda. Por otro lado, Claudia Claremi plantea el olvido contemporáneo hacia el legado colonial en diferentes prácticas culturales y espacios sociales en los que se manifiesta, Isabel Marcos presenta un proyecto audiovisual centrado en la relación entre el agua y la arquitectura y nuclea denuncia la represión del deseo lésbico en España entre 1930 y 1980. Para terminar, Simón Sepúlveda reflexiona sobre la transición de Chile y su visión e interpretación identitaria del país y Helena Vinent genera, a través de su instalación, un escenario de ficción que se funde entre lo humano y lo biónico.

Como decía John Berger en el prólogo de su libro *Sobre los artistas* hablando de estos mismos: “A veces surge un nuevo espacio que nos desconcierta a los dos. Y, también, a veces, se da una visión que nos deja boquiabiertos..., boquiabiertos como ante una revelación”. Así esperamos que les deje esta edición de Generaciones en la que, a pesar de las especiales circunstancias, hemos trabajado con el mismo empeño de siempre.

Queremos dar las gracias a los profesionales que han conformado el prejurado: Cristina Anglada, comisaria independiente; Selina Blasco, profesora de Teoría e Historia del Arte en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid; y Juan Canela, comisario independiente y director artístico de ZONA-MACO. Por supuesto, también un reconocimiento especial a los miembros del jurado de esta edición: Ana Botella, jefa de Programas Públicos en la Wellcome Collection (Londres); Soledad Gutiérrez, comisaria en Thyssen-Bornemisza Art Contemporary (TBA21); e Iván López Munuera, doctorando en Princeton University, crítico y comisario independiente, por su labor e implicación. A este último, agradecemos también su contribución a esta publicación. Para terminar, quisiera expresar mi gratitud a la Fundación Banco Sabadell, que por segundo año consecutivo ha colaborado en la publicación de este libro, al comisario, Ignacio Cabrero, y a todos aquellos que han trabajado para que esta convocatoria sea posible un año más. Mi más sincera felicitación y mejores deseos de futuro a los ocho artistas seleccionados.

José Guirao Cabrera  
Director de la Fundación Montemadrid



After a challenging year like 2020, Fundación Montemadrid is especially delighted to present a new edition of *Generaciones*. This year more than six-hundred projects were submitted to our grant-award programme, for which we are genuinely grateful. We believe that now, more than ever before, it is vital to support artists in our country, to offer them a platform and provide assistance and visibility to boost their career.

The winning projects in this edition address themes such as male privilege, in María Alcaide's work; the translation of certain physical resonances, in Lucía Bayón's sculptures; and the exposure of the dualism between nature and culture, together with the passion for Andean symbols and mysticism, in the case of Javier Bravo de Rueda. On a different note, Claudia Claremi explores how different cultural practices and the social spaces in which they unfold deliberately forget the colonial legacy; Isabel Marcos presents an audio-visual project focused on the relationship between water and architecture; and nucbeade denounces the repression of lesbian desire in Spain between the 1930s and 1980s. Last but not least, Simón Sepúlveda reflects on the transition in Chile and the vision and interpretation of his country's identity, and Helena Vinent creates a fictive scenario that blurs the boundary between human and bionic.

As John Berger said in the prologue to his book *Portraits: John Berger on Artists*, "Occasionally there's a new space to puzzle both of us. Occasionally there's a vision which makes us both gasp—gasp as one does before a revelation." That's precisely the effect we hope to create with this edition of *Generaciones* as, in spite of the special circumstances, we have brought the same enthusiasm and determination as ever to the project.

We would like to take this opportunity to thank the professionals who shortlisted the finalists: the freelance curator Cristina Anglada; Selina Blasco, lecturer in Art Theory and History at the Universidad Complutense de Madrid; and Juan Canela, freelance curator and Art Director at Z@ONAMACO. Naturally, we are particularly indebted to the jury members of this edition for their effort and dedication: Ana Botella, head of Public Programmes at Wellcome Collection (London); Soledad Gutiérrez, the curator of Thyssen-Bornemisza Art Contemporary (TBA21); and Iván López Munuera, freelance critic and curator and PhD candidate at Princeton University. We are also grateful to Iván for his contribution to this publication. Lastly, I would like to express my gratitude to Fundación Banco Sabadell which, for the second year in a row, has provided support for the publication of this book, to the curator Ignacio Cabrero and to all those who have contributed to making this programme possible yet another year. And for the eight selected artists, my sincere congratulations and best wishes for the future.

José Guirao Cabrera  
Director of Fundación Montemadrid



P10

Otras identidades,  
otros cuerpos, otras historias  
*Other Identities,  
Other Bodies, Other Histories*  
**IGNACIO CABRERO**

P26

*Generación 2021:*  
reconstruir el futuro  
*Generación 2021:*  
*Rebuilding the Future*  
**IVÁN LÓPEZ MUNUERA**

P38

**MARÍA ALCAIDE**  
*Piel [Skin]*

P46

**LUCÍA BAYÓN**  
*I, Stubborness*

P54

**JAVIER BRAVO DE RUEDA**  
*Apucllay: juego y duelo*  
[Apucllay: To Play and Mourn]

P62

**CLAUDIA CLAREMI**  
*Amnesia colonial (estupor)*  
[Colonial Amnesia (Stupor)]

P70

**ISABEL MARCOS**  
*Arquitectura mojada*  
[Wet Architecture]

P78

**nucbeade**  
*Licencia de amor B y P*  
[B and P Licence to Love]

P86

**SIMÓN SEPÚLVEDA**  
*1989-2019*

P94

**HELENA VINENT**  
*La prótesis que dirigió  
al órgano contra sí mismo*  
[The Prosthesis that Directed  
the Organ against Itself]

**OTRAS  
IDENTIDADES,  
OTROS  
CUERPOS,  
OTRAS  
HISTORIAS**

**OTHER  
IDENTITIES,  
OTHER  
BODIES,  
OTHER  
HISTORIES**

**IGNACIO CABRERO**

La manera moderna de construir identidades no hay duda de que es eminentemente “eurocéntrica” y sitúa las otras formas de ser, de sentir y de conocer como diferentes y de alguna manera “inferiores y desviadas”, pues están fuera de esa “normalidad”. Esta construcción identitaria es un dispositivo de saber/poder que se adjudica como patrón de referencia de la humanidad.

Pero la identidad es también un proceso, una construcción social, tanto individual como colectiva, que se va construyendo a partir de múltiples discursos, prácticas y posiciones diferentes y que nunca puede considerarse como algo acabado. Así lo afirmaba Stuart Hall en el libro *Cuestiones de identidad cultural*<sup>1</sup>. Este proceso es similar a la manera de investigar y de hacer de los artistas con sus proyectos, siempre en proceso, nunca completamente finalizados.

También la construcción de la identidad genera implicaciones en el otro, ya sean relacionadas con el género y la sexualidad o con el origen de cada persona. En muchos casos, construir una identidad determinada puede suponer resistir a las expectativas y a los prejuicios que la acompañan, pues muchos sujetos, y muchos cuerpos, no desean habitar, o no se consideran incluidos, dentro de los límites del discurso establecido. Estas personas habitan en los pliegues y en las grietas de los discursos hegemónicos, fuera de la normalización, y son al mismo tiempo creadores de nuevos lugares. Dentro de estas grietas se mueven también los artistas, trabajando en sus procesos creativos como actos de resistencia, pues frente a la homogeneidad expresan o captan algo que no es idéntico al resto. Y si la identidad siempre está cons-

There is no doubt that the modern way of constructing identities is eminently “Eurocentric” and treats other forms of being, feeling and knowing as different and somehow “inferior and deviant”, insofar as they are outside that “normality”. This construction of identity is a mechanism of power/knowledge that appropriates for itself the status of benchmark-model of humanity.

But identity is also a process, a social construct, both individual and collective, which is gradually forged through multiple discourses, practices and different positions, to the extent that it can never be viewed as something complete. Such is the case that Stuart Hall made in the book *Questions of Cultural Identity*.<sup>1</sup> This process is similar to how artists investigate and develop their projects, which are always works in progress, never completely finished.

The construction of identity also generates implications in the other, whether related to gender and sexuality or to the origin of each person. In many cases, constructing a specific identity may involve resisting expectations and their attendant prejudices, because many people, and many bodies, do not want to live—or do not feel included—within the boundaries of the established discourse. Instead, they live in the folds and cracks of the hegemonic discourses, outside standardisation, while simultaneously creating new places.

It’s also within these cracks that artists operate, working on their creative processes as acts of resistance, as when faced with homogeneity they express or capture something different from the rest. And if identity is continually being forged, it must also be something that can be narrated, or shown in some

1 Stuart Hall y Paul du Gay (compiladores), *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2003.

1 Stuart Hall and Paul du Gay (editors), *Questions of Cultural Identity* (London: SAGE, 1996).

truyéndose, debe ser algo que también pueda ser narrado, o de alguna manera mostrado, como los proyectos que presentan los artistas en *Generación 2021*: historias excluidas de los discursos oficiales que también conforman nuestra historia.

La visibilidad e identidad de colectivos o individuos que han vivido en los márgenes, fuera de la lógica binaria de los discursos hegemónicos ligados a la herencia heteropatriarcal, al colonialismo, racismo, machismo... y la posibilidad de expandir y dar cabida a nuevos cuerpos, más conectados con la naturaleza, se encuentran en muchas de las propuestas e historias planteadas por los artistas de *Generación 2021*, ya se trate de historias motivadas por situaciones vividas de manera personal o de vivencias estigmatizadas por la lógica de la dominación. Así lo he podido constatar durante mis conversaciones y encuentros con los ocho creadores que conforman esta edición de Generaciones.

\*\*\*

El sábado 1 de agosto de 2020 a las 18 horas me he citado con el colectivo **nucbeade** (Quiela Nuc, Madrid, 1990, y Andrea Beade, A Coruña, 1988) en la puerta de La Casa Encendida para visitar el espacio expositivo, profundizar en su proyecto y tratar de visualizar su pieza en el espacio. Quiela y Andrea suelen formalizar su trabajo a través de instalaciones, *performances* y proyectos audiovisuales. En esta ocasión introducen la arquitectura, aunque con las mismas intenciones que han motivado hasta ahora sus proyectos: rescatar historias de personas que han vivido excluidas y apartadas por no adecuarse a las normas establecidas, en este caso mujeres que no han tenido la oportunidad de expresarse. Las artistas me cuentan cómo han realizado un proceso cercano a la arqueología, investigando y logrando acceder a la sede de una institución pública española que velaba por la normalización y

aplicación de los discursos del poder. El resultado lo formalizaron en un documental el pasado año, *Una dedicatoria a lo bestia*, mostrando en un vídeo de diez minutos, a través de objetos encontrados, una historia de amor oculto entre aquellos muros que termina con el sonido de fondo de la popular música de Las Grecas: “Te estoy amando locamente”.

En el proyecto de instalación que presentan en *Generación 2021*, **Licencia de amor B y P**, pasan a las tres dimensiones, pues su intención es reconstruir una de las habitaciones del centro Nuestra Señora del Pilar y recrear el espacio, con la misma superficie, mobiliario y objetos puestos en escena que encontraron en la cuarta planta del centro, cerrado al público desde su clausura como institución de encierro.

Conversamos sobre esa posible construcción de la instalación y su ubicación en el espacio expositivo. Inicialmente la idea es aprovechar alguno de los muros de las salas de La Casa Encendida para recrear el interior de esa habitación... pero llegamos a la conclusión de que los muros que conforman la habitación también son parte de la obra y, como tal, deben ser mostrados en medio de la sala, para que puedan ser rodeados y percibidos por el espectador.

El interior de la habitación recreará ese espacio que fue testigo de la historia de amor entre Begoña —una chica del País Vasco que al parecer fue la última residente de esta habitación— y su novia Puri, poniendo de manifiesto esa realidad escondida de reeducación de los cuerpos y voluntades de las mujeres sin necesidad de recurrir a imágenes, sino recreando el lugar donde los hechos acontecieron. Como comentan las propias artistas: “Las dedicatorias de amor en el interior del armario, los barbitúricos escondidos tras el radiador o el casete de Chiquetete activan una memoria afectiva negada y borrada del relato histórico sobre el franquismo, la Transición y los primeros años de democracia. Objetos, mobiliario y frases como rastros de un



way, like the projects presented by the artists in *Generación 2021*: histories that are excluded from the official discourses and yet still shape our history.

The visibility and identity of collectives or individuals who have lived on the margins, outside the binary logic of the hegemonic discourses associated with the heteropatriarchal legacy, colonialism, racism, sexism, etc., and the possibility of expanding and accommodating new bodies that are more connected to nature are the themes explored in many of the proposals and histories presented by the *Generación 2021* artists—histories that are motivated either by situations lived personally by the artists or by experiences stigmatised by the logic of domination. This is what I observed during my conversations and meetings with the eight creators featured in this edition of *Generaciones*.

\*\*\*

At 6 pm on Saturday 1 August 2020, I meet the collective **nucbeade** (Quiela Nuc, Madrid, 1990, and Andrea Beade, A Coruña, 1988) at the main entrance of La Casa Encendida to show them the exhibition space, discuss the project and try to visualise their piece in the designated space. Quiela and Andrea tend to formalise their work through installations, performances and audio-visual projects. On this occasion, they have introduced architecture, although with the same intention that always drives their projects: to rescue the histories of people who have been excluded and forced to live on the margins because they do not conform to the established pattern—in this case, women who have not had the opportunity to express themselves.

The artists tell me they have engaged in a type of archaeological project, investigating and finally managing to enter the headquarters of a Spanish public institution whose mission was to safeguard the standardisation and implementation of the dominant discourses. The initial

result of the project was a documentary they made last year entitled *Una dedicación a lo bestia* [A Wild Dedication], a ten-minute video that uses found objects to tell the story of the hidden love that blossomed within those walls. The piece ends with the background sound of the popular song by Las Grecas: “Te estoy amando locamente” [I’m Loving You Madly].

In the installation project they present for *Generación 2021*, *Licencia de amor B y P* [B and P Licence to Love], they work with three dimensions as they intend to reconstruct one of the rooms at the Nuestra Señora del Pilar centre, recreating the space with the same surface area, furniture and objects, arranged as props, that they found on the fourth floor of the centre, which has been closed to the public ever since this institution of confinement was shut down.

We talk about the possibility of building the installation and its location in the exhibition space. Initially, the idea is to use one of the walls in the exhibit rooms at La Casa Encendida to recreate the interior of that room, but we reach the conclusion that the walls that give shape to the room are an intrinsic part of the work and should be visible in the middle of the gallery so that visitors can walk around them and perceive them more meaningfully.

The interior of the room will recreate the space that witnessed the love story between Begoña—a girl from the Basque Country who appears to have been the room’s last occupant—and Puri, exposing the hidden reality of re-educating women’s bodies and choices without the need for images, but simply recreating the place where the events occurred. As the artists say, “The dedications of love inside the wardrobe, the barbiturates hidden behind the radiator and the cassette tape of Chiquetete trigger an emotional memory denied and erased from the historical account of the Francoist regime and the early years of democracy.

lugar de resistencia para mostrar esas identidades subversivas y en los márgenes del heteropatriarcado”.

El martes 4 de agosto a las 10:30 de la mañana me encuentro con **Claudia Claremi** (España/Cuba, 1986) en las salas de La Casa Encendida. Es el primer contacto con la artista para hablar de su proyecto, *Amnesia colonial (estupor)*. Su experiencia personal entre Cuba y España le ha permitido constatar el racismo institucional de las políticas migratorias y descubrir una sociedad en la que perdura la desmemoria colonial. Esa desmemoria respecto a toda la herencia colonial que forma parte de nuestra cultura actual inspira a la artista para la creación de su proyecto. Claudia Claremi tiene claro que su obra es un proyecto audiovisual, una película sin diálogos, pero con sonido, que debe exhibirse en un espacio oscuro y aislado.

Paseamos por las salas mientras me explica cómo ese sonido será el protagonista fundamental de la pieza. De ahí que necesite múltiples canales, por lo que la reproducción deberá realizarse en sonido Surround 5.1. Hablamos sobre el posible espacio donde ubicar su obra y sobre la importancia de que el tamaño de la proyección sea mayor que el cuerpo del espectador. La idea es que el público participe de una experiencia de inmersión y estimulación sensorial.

Me comenta la artista que comenzó el proyecto en 2019, cuando viajó sola a Alcoy y grabó el primer material de la cabalgata de los Reyes Magos. Un año más tarde, el 5 de enero de 2020, volvió acompañada de dos fotografías y un técnico de sonido. Al parecer el rodaje fue exhaustivo pues quería grabar el proceso completo, desde la mañana, con los preparativos de maquillaje e indumentaria, hasta el final de la cabalgata por la noche.

Pero no grabaron esas imágenes como un registro del evento sino que buscaban el sentimiento de las personas que participaban, tanto del público que mira como de los que se disfrazan y desfi-

lan. El resultado son unos encuadres individuales que parecen congelados en medio de una multitud, rostros que mantienen emociones entusiastas o una cierta introspección, pues a la artista le interesa la dimensión sensorial del cine para transmitir al espectador una experiencia emocional. De ahí la ausencia de narración o diálogo entre sus trabajos más recientes. La artista continúa así en este proyecto una práctica artística que ha venido desarrollando a partir de la imagen, los vínculos y los espacios vivenciales, moviéndose entre lo intangible y las estructuras del orden social.

Mientras todavía hablaba con Claremi en el espacio expositivo de La Casa Encendida, sobre las 11:30, apareció el artista **Simón Sepúlveda** (Santiago, Chile, 1989). Resulta raro no poder saludar de la manera habitual ni ver el rostro de la persona que acabas de conocer. Sin embargo, la energía de Sepúlveda hace que su máscara se mueva de manera continuada, trasluciendo su gran gestualidad y su manera rápida de hablar. Normal en un artista que se expresa con tantos lenguajes, desde la ilustración y la animación hasta el diseño gráfico y textil. Sepúlveda se mueve a través de las múltiples técnicas de la creación artística, sin querer ser catalogado en ninguna de ellas.

Deduzco cierta decepción sobre el tamaño del espacio y lo comprendo al conocer mejor su proyecto, que de alguna manera es un proyecto curatorial, pues no solo muestra obras propias que parten de proyectos recientes sino que, además, intervienen otros creadores y pensadores a los que el artista invita para configurar *1989-2019*. Se trata de un relato íntimo de una parte de la historia de Chile formado por varios relatos de sus protagonistas a lo largo de una línea del tiempo de un periodo fundamental, a todos los niveles, en la historia del país del artista: en 1989 se celebran elecciones después de una dura dictadura y en 2019 explota la paciencia de los chilenos ante las grandes desigualdades que padecen.

The objects, furniture and phrases operate as vestiges of a place of resistance, highlighting the subversive identities that exist on the margins of the heteropatriarchy.”

At 10:30 am on Tuesday 4 August, I meet **Claudia Claremi** (Spain/Cuba, 1986) in the exhibit halls at La Casa Encendida. It’s the first time I meet the artist to talk about her project, *Amnesia colonial (estupor)* [Colonial Amnesia (Stupor)]. Her personal experience of living and working between Cuba and Spain has shown her the institutional racism of migration policies and revealed a society in which colonial forgetting persists. This forgetting of the colonial legacy that forms part of today’s culture has inspired the artist to create her project. Claudia Claremi views her work as an audio-visual project, a film that has no dialogues but does have a soundtrack. It needs to be screened in a dark, separate space.

We stroll through the galleries while she explains that the sound will be the true protagonist of the piece and that she needs multiple channels, so we will have to use 5.1 surround sound. We talk about possible spaces and the importance of making sure that the projected images are larger than the viewers’ bodies. The idea is for the audience to engage in an immersive and sensory-stimulating experience.

The artist tells me that she started the project in 2019 when she travelled alone to Alcoy and recorded the first material from the Three Wise Men Parade. She returned a year later, on 5 January 2020, accompanied by two photographers and a sound technician. She tells me the shoot was very intense because she wanted to film the whole process, from morning to night, from the make-up and clothing preparations to the end of the parade.

However, rather than simply filming those images as a record of the event, they tried to reflect the feelings of the

people involved: the audience looking on and the people actually parading with costumes through the streets. The result is a series of individual frames that appear to be frozen in the middle of a multitude, faces that show enthusiastic emotions or a certain introspection. What interests the artist is the sensory dimension of film and its ability to convey an emotional experience to viewers—hence the absence of narration or dialogue in her more recent works. This project is the continuation of an artistic practice in which Claudia focuses on image, links and experiential spaces, moving between the intangible and the structures of social order.

At 11:30 am or thereabouts, I am still speaking with Claremi in the exhibit halls at La Casa Encendida when the artist **Simón Sepúlveda** (Santiago, Chile, 1989) arrives. It feels strange not to be able to greet people in the usual manner or see the face of someone you are meeting for the first time. But Sepúlveda is a very energetic person. His face mask moves constantly up and down, revealing his expressive body language and rapid way of speaking—typical of an artist who uses so many languages, from illustration and animation to graphic design and textile, as Sepúlveda appropriates multiple creative techniques and is averse to being classified in any of them.

I notice a certain disappointment about the size of the space and when I understand more about his project I can see why he might feel that way. After all, this is a curatorial project: he is not only showing his own works stemming from recent projects but also involves other creators and thinkers he has invited to take part in *1989-2019*. An intimate narrative about part of the history of Chile, the project comprises the accounts of its protagonists displayed on a timeline of a crucial period—on every level—in the history of the artist’s country: in 1989 the first elections were held after a cruel dictatorship and, in 2019, the Chileans

Me comenta el artista, que actualmente vive y trabaja en Barcelona, que comenzó su búsqueda de formas de identidad y representación de los emigrantes latinoamericanos al emigrar el mismo a Estados Unidos. Allí se encontró con la discriminación que sufrían los migrantes al ser utilizados como mano de obra barata y creó la serie de piezas textiles *Frustration* [Frustración]. En el proyecto que presenta en *Generación 2021* también incluye textiles como una manera de reivindicar la técnica del trabajo manual en el mundo del arte contemporáneo.

Esta utilización de lo textil, como técnica ancestral y como concepto, es recurrente en los últimos proyectos de Sepúlveda pues, en sus propias palabras, sirve para cobijar y contar historias: “El desarrollo textil parte de un concepto básico, que es el de cobijar. El textil es maleable y acomodable, es algo que todos usamos y llevamos, y cuando lo cruzamos con temas contingentes, como la migración, es perfecto porque transmite un calor y una sensibilidad que lo hace influenciabile al viento y a su propio peso. Es un objeto vulnerable en sí mismo. Eso no pasa con un póster o un plóter. Además continua la tradición de contar historias, como lo ha hecho por muchos años el gobelino”.

El proyecto expuesto en La Casa Encendida es una continuación y, al mismo tiempo, una mezcla de muchas de las obras expuestas en las últimas exposiciones del artista. Además de analizar esos treinta años de la historia de Chile, presenta un relato íntimo compuesto por diferentes relatos personales que desvelan la identidad del país. Sepúlveda muestra así su compromiso y su visión crítica de la realidad de su país, utilizando la técnica textil, como él mismo dice, “por su poder espiritual, sanador y mágico en diferentes culturas”.

Unos días después, el jueves 6 de agosto a las 10:30, contacto con **María Alcaide** (Aracena, Huelva, 1992) por medios digitales. A pesar de esa barrera que nos impone la tecnología y la situación ac-

tual, conecto rápidamente con ella y con su manera de pensar y expresarse. Desde el principio, María tiene muy claro el espacio donde prefiere mostrar su proyecto, que es fundamentalmente una pieza audiovisual, a pesar de las diferentes ideas sobre objetos y otras pantallas que baraja para acompañar la proyección. No quiere grandes dimensiones sino un espacio íntimo donde los techos no sean tan altos como los de la sala habitual de exposiciones. Hablamos de la importancia del color que debe cubrir todo el espacio, desde el suelo hasta el techo, y del aroma industrial olor barbacoa que invade el espacio, donde se muestran tres piezas escultóricas de espuma cortadas a cuchillo.

Su proyecto surge de su experiencia personal y muestra una parte íntima de la artista. Se trata de un retrato familiar que pone de manifiesto las conductas heteropatriarcales de su propio entorno —representativo de tantas familias de nuestro país—, invitando a reflexionar sobre la desigualdad de oportunidades que resultan de haber nacido mujer y, además, en un entorno rural.

En un momento dado hablamos de las localizaciones, escogidas por su carga simbólica, y de cómo la mayoría son lugares relacionados con las tradiciones o con historias familiares que remiten a una idea de Andalucía cargada de prejuicios: desde la carnicería de la familia de la artista hasta la procesión de la romería del Rocío. Le cuento entonces mi experiencia personal respecto a esta tradición y le envío una tesis de la Universidad de Sevilla sobre el origen pagano de la misma. Todo este lenguaje cotidiano que utiliza la artista se transformará en un lenguaje visual influido por las nuevas tecnologías, experimentando con la interfaz, las capas y el movimiento continuo, que contrastan con el estatismo de la imagen principal.

El proyecto *Piel*, que forma parte de la serie *Carne de mi carne*, es una videoinstalación donde la artista mezcla el realismo y la especulación con la ficción para



lost patience with the harsh inequalities they suffer.

The artist currently lives and works in Barcelona. He tells me that he started exploring the forms of identity and representation of Latin American emigrants when he migrated to the United States. It was there that he discovered the discrimination that migrants suffer in being used as cheap labour, and where he created the series of textile pieces entitled *Frustration*. The project presented for *Generación 2021* also includes textiles as a form of validation of the technique of manual labour in the contemporary art world.

This use of textiles—an ancestral technique and concept—is a recurring motif in Sepúlveda's latest projects. As he says, it allows him to accommodate and tell stories: "The development of textiles stems from a basic concept, which is providing shelter. Textiles are malleable and adaptable. We all use them and wear them, and when we cross them with contingent themes, such as migration, the result is perfect as it conveys a warmth and sensibility that makes them susceptible to the wind and their own weight. They are vulnerable objects in and of themselves, which is something you don't get with a poster or a plotter. Besides, they continue the storytelling tradition, just like tapestries have done through the ages."

The project on display at La Casa Encendida is a continuation and, at the same time, a mixture of many of the works that the artist has displayed at recent exhibitions. As well as analysing those thirty years in the history of Chile, it presents an intimate narrative formed by different personal histories that combine to reveal the country's identity. Sepúlveda therefore demonstrates his commitment to his country as well as his critical view of it. In his own words, he uses textiles "for their spiritual, healing and magical power in different cultures".

A couple of days later, at 10:30 am on Thursday 6 August, I contact **María Al-**

**caide** (Aracena, Huelva, 1992) through digital channels. In spite of the barrier imposed by technology and the current situation, I manage to connect with her very quickly, engaging with how she thinks and expresses herself. Right from the start, María is very clear about the space where she would like to exhibit her project, which is basically an audio-visual piece, even though she toys with different ideas about objects and other screens to accompany the projection. She doesn't want a large space but an intimate one, with lower ceilings than the ones commonly found in exhibit halls. We talk about the importance of the colour that has to cover the entire space, from floor to ceiling, and the industrial barbecue aroma that invades the space, where three knife-cut sculptural foam pieces are shown.

The project is rooted in her personal experience and shows an intimate part of her. It's a family portrait that highlights the heteropatriarchal conducts in her own environment—representative of so many families in this country—and invites us to reflect on the inequality of opportunity derived from having been born a woman, especially in a rural environment.

At one point in our conversation, we talk about the locations, chosen for their symbolism, and how most of them are places related to traditions or to family histories that evoke the idea of Andalusia as a region teeming with prejudices: from the butcher's shop run by the artist's family to the procession associated with the pilgrimage to El Rocío. Then I tell her about my personal experience of this tradition and I send her a doctoral thesis from the University of Seville about the pagan origins of this pilgrimage. All this daily language that the artist uses will be transformed into a visual language influenced by the latest technologies, experimenting with the interface, layers and continual movement that contrasts with the static nature of the main image.

cuestionar roles y posicionamientos respecto al género y la utilización del poder, la tradición y la contemporaneidad, el conservadurismo y el progresismo, lo rural y lo urbano, el trabajo manual y el trabajo digital, lo masculino y lo femenino... El proyecto no solo cuenta una historia personal sino una historia que retrata nuestra sociedad contemporánea, mostrando las consecuencias de un mundo globalizado en el entorno rural; todo ello desde una perspectiva de género y siempre a través del humor, revelando esa coraza que surge directamente de una parte del cuerpo, la piel, para resistir fuera del sistema hegemónico impuesto por una sociedad heteropatriarcal. En palabras de la propia artista: “No es fácil ser mujer, haber nacido en un pueblo pequeño y reconocerse como feminista. Aún no. No es sencillo. No es agradable. No es lo que se espera”.

El miércoles 12 de agosto contacto a las 11 de la mañana por videoconferencia con la artista **Isabel Marcos** (Madrid, 1986), que actualmente vive en los Países Bajos y, debido a las restricciones, cuarentenas, formularios, permisos y toques de queda propios del presente distópico que estamos viviendo, y padeciendo, debe permanecer en su estudio y visualizar el espacio expositivo de La Casa Encendida a través de las imágenes y los planos que le envío. Hablamos de las posibilidades de su proyecto, sobre el proceso, la documentación y los requisitos burocráticos que debe cumplir para obtener los permisos necesarios para llevarlo a cabo. Hablamos también de la manera de formalizarlo en la sala para que transmita una atmósfera ligada al agua y consideramos las diferentes opciones y los bocetos propuestos por la artista. Coincidimos en una de las opciones.

Según comenta Isabel Marcos, cuando el agua rompe los límites de la red de tuberías, lo hace con gran carga política. Así, tanto fuentes como baños públicos y saunas —las arquitecturas mojadas— siempre han sido “oasis” en la ciudad

para la producción de espacios no-normativos. Todo ello lleva a la artista a reflexionar sobre la relación del agua con la ciudad y su similitud con nuestra relación con los fluidos corporales.

La intención original de Isabel era rodar en el interior de la planta de tratamiento de agua potable De Berenplaat, un complejo arquitectónico de estilo brutalista a las afueras de la ciudad de Róterdam. Sin embargo, algunos muros invisibles relacionados con los discursos hegemónicos establecidos motivaron un giro en la manera de filmar el proyecto. La desconexión que la propia arquitectura del edificio, e incluso alguno de sus empleados, muestran en relación a la fluidez del procesado del agua ha motivado a la artista a realizar un trabajo en vídeo de carácter mucho más experimental, aunque sin alterar el objetivo inicial del proyecto.

*Arquitectura mojada* muestra la relación entre el agua y la arquitectura a partir de esa planta de tratamiento de agua potable, así como la relación entre la metrópolis contemporánea y ese nuevo modo de fenomenología feminista denominado hidrofeminismo, que habla de los cuerpos globalmente conectados a través del agua. Pensar sobre el agua desde el hidrofeminismo es pensar con el agua, reflexionando de manera crítica sobre nuestros entornos y nuestra acción en ellos. El hidrofeminismo se comprende pues desde un vínculo indivisible entre cuerpo, cultura y naturaleza, insistiendo en que la naturaleza no es solo algo que está allá afuera, sino también dentro de nosotros. Todos somos agua. Sin embargo, no somos conscientes de ello.

El mismo miércoles 12 de agosto, sobre las 12:30, me encuentro con **Lucía Bayón** (Madrid, 1994) en las salas vacías de La Casa Encendida. Debido a causas ligadas a la situación virulenta contemporánea que nos está afectando a todos, nuestro encuentro se produce días más tarde de lo previsto inicialmente. Conseguimos vernos personalmente, aunque manteniendo esa distancia de seguridad

The project *Piel* [Skin], which forms part of the *Carne de mi carne* [Flesh of My Flesh] series, is a documentary in which the artist mixes realism and speculation with fiction to challenge roles and attitudes towards gender and the use of power, tradition and contemporaneity, conservatism and progressivism, rural and urban, manual labour and digital labour, masculine and feminine. The project does not only show us a personal history but one that portrays contemporary society, exposing the consequences of a globalised world in the rural environment. All of this is approached from a gender perspective and always with humour, revealing the shield that emerges directly from a part of the body, the skin, to resist the external hegemonic system imposed by a heteropatriarchal society. As the artist says, “It’s not easy being a woman, being born in a small town and identifying as a feminist. Not yet. It’s not easy. It’s not pleasant. It’s not what you expect.”

At 11 am on Wednesday 12 August I have a video call with the artist **Isabel Marcos** (Madrid, 1986), who currently lives in the Netherlands. Due to the restrictions, quarantines, forms to fill in, permissions and curfews that we are experiencing and suffering in our current dystopian existence, she can’t leave her studio and therefore has to visualise the exhibition space at La Casa Encendida through the images and floor plans I send her. We talk about the possibilities for her project, the process, the documentation and the bureaucratic requirements that will have to be fulfilled to obtain permission to carry it out. We also talk about how to formalise it in the exhibit halls ensuring that it conveys an atmosphere related to water, and we consider the different options and sketches proposed by the artist. Then we agree on one of them.

As Isabel Marcos remarks, when water breaks through the boundaries of the network of pipes, it has a tremendous political undercurrent. For example, fountains, public baths and saunas—wet

architectures—have always been urban “oases” for creating non-standard spaces. All of this leads the artist to reflect on the relationship between water and the city, and how similar it is to our relationship with bodily fluids.

Isabel originally intended to film inside the De Berenplaat water purification plant, a brutalist building on the outskirts of Rotterdam. However, in view of certain invisible walls related to the dominant hegemonic discourses, she changed the way of filming the project: the evident disconnect between the architecture of the building, and even some of the employees, and the fluid process of the water led the artist to create a much more experimental video, although still in keeping with the initial aim of the project.

*Arquitectura mojada* [Wet Architecture] shows the relationship between water and architecture based on the De Berenplaat water purification plant, as well as the relationship between the contemporary metropolis and this new mode of feminist phenomenology called hydrofeminism, which refers to bodies globally connected through water. Thinking about water from a hydrofeminist perspective is tantamount to thinking *with* water, reflecting critically on our environments and our action in them. Hydrofeminism can therefore be understood as an indivisible link between body, culture and nature where, all importantly, nature is not only something that is out there but also inside us. We are all water and yet we don’t know it.

Around 12.30 that same Wednesday 12 August, I meet **Lucía Bayón** (Madrid, 1994) in the empty exhibit halls at La Casa Encendida. In view of the reasons for the virulent situation that is currently affecting all of us, our meeting takes place several days later than initially planned. We have finally managed to get together in person, although maintaining the safety distance imposed by the circumstances. In any case, it doesn’t

impuesta por las circunstancias. Aun así, la cercanía de la conversación que rápidamente surge en torno a su trabajo no se ve afectada.

Lucía me cuenta sus planes para trasladarse a Madrid. Está finalizando su máster en Róterdam, donde lleva tiempo trabajando con la escultura y el lenguaje, explorando ese espacio de activación que se establece como puente entre ambos. Explora y construye su identidad a través de instalaciones escultóricas, donde el agua también interviene, fluye y forma parte de la obra.

A lo largo de la conversación, se refiere Lucía al texto que está elaborando en inglés y que da título al proyecto *I, Stubbornness*, palabra inventada que proviene de “stubbornness”, cuya traducción al castellano sería “tenacidad”, incluso “tozudez”. En el texto, de longitud extensa, se sigue a “bb”, un personaje que explora la construcción de su identidad a través de la manipulación de tejidos. A lo largo de las páginas, este personaje va despuntando sisas y bajos, reflexionando y alterando los patrones de su ropa, creando nuevas formas...

Inspirándose en estas intervenciones y alteraciones del tejido, la artista decide trabajar con una antigua máquina holandesa creada para acelerar el proceso de producción de celulosa de papel. Para Bayón, la máquina es una extensión del propio cuerpo y sus capacidades, desde lo manual a lo industrial. Pero todavía no está segura de si la mostrará en la exposición o si solo mostrará la pulpa resultante de la relación del tejido con el agua —un elemento que está presente en todo el proceso—, que la artista interviene manualmente a través de moldes, recipientes y otros materiales relacionados que también pueden ser objeto de la exposición.

Intuyo que el resultado final de su proyecto, que culminará en el propio espacio expositivo, estará relacionado con la práctica artística habitual de la artista y su interés por crear y mostrar un in-

ventario personal a partir de la reinterpretación de lo cotidiano y lo doméstico, de lo infraordinario que encuentra en registros o documentos, reconstruyendo un todo a partir de fragmentos. Como en el caso de Herr Teufelsdröckh, el personaje del libro de Thomas Carlyle *Sartor Resartus* (1834), en su búsqueda de la identidad Bayón recolecta prendas, muchas de ellas personales, para crear una nueva fábula que mezcla realidad y ficción, estableciendo un nuevo discurso desde la memoria colectiva al recuerdo personal.

Unos días más tarde, el martes 18 de agosto a las 10, consigo encontrarme personalmente también con el artista **Javier Bravo de Rueda** (Lima, Perú, 1989) en la entrada de La Casa Encendida. Nos saludamos discretamente con el codo y accedemos a las salas para pasear y familiarizarnos con el espacio expositivo, extrañamente vacío. El cubo blanco sin contenido difumina las dimensiones y a veces resulta difícil imaginarse la manera de invadirlo. Javier habla de sus estructuras escultóricas de gran tamaño pero también de los dibujos y bocetos realizados antes del trabajo final. Esto genera la necesidad tanto de una pared como de un espacio amplio, sin demasiada contaminación visual alrededor, para poder mostrar el diálogo entre las piezas. Me habla el artista de su familia, de sus raíces en Perú y de su relación con el hacer, con la artesanía, así como de su interés por producir una poética visual que dialogue con la realidad y la cultura desde su experiencia de tránsito entre Latinoamérica y el mundo occidental. Comenta cómo esa experiencia le ha llevado a crear piezas escultóricas —que él denomina estructuras arquitectónicas— y dibujos inspirados en esas formas aleatorias que provienen de un mundo modelado desde los orígenes del artista; una construcción de la identidad a base de anécdotas y recuerdos que Javier transforma en representaciones abstractas y nuevas narrativas.



affect the rapport we immediately strike up as we talk about her work.

Lucía tells me about her plans for moving to Madrid. She is in the process of finishing her master's degree in Rotterdam, where she has been working for some time with sculpture and language, exploring the activation space that bridges the gap between the two media. She explores and constructs her identity through sculpture installations in which water is also an integral part, flowing through the work.

Throughout the conversation, Lucía refers to the text she is creating in English, which gives the project its title: *I, Stubbornness*, an invented word derived from “stubbornness”. The text, which is very long, follows “bb”, a character who explores the construction of her identity through the manipulation of fabrics. As the text unfolds, this character unstitches armholes and hems, reflecting on and altering the patterns of her clothes as she creates new shapes.

Inspired by these interventions and alterations of the fabric, the artist decides to work with an old Dutch machine created to speed up the production of paper pulp. For Bayón, the machine is an extension of her own body and skills, from manual to industrial. However, she is still not sure whether she will include it in the exhibition or will just show the pulp obtained from the fabric's contact with water—an element that is present throughout the process—which the artist manipulates with moulds, containers and other related materials that might also be included in the installation.

I sense that the end result of her project, which will culminate in the actual exhibition space, will be related to the artist's usual artistic practice and interest in creating and showing a personal inventory based on the reinterpretation of the everyday and domestic, of the infra-ordinary that she finds in records and documents, reconstructing a whole from fragments. As in the case of Herr

Teufelsdröckh, the character in Thomas Carlyle's book *Sartor Resartus* (1834), in her quest for identity Bayón gathers garments—many of them her own—to create a new fable that blends reality and fiction, establishing a new discourse based on collective memory and personal recollections.

A few days later, at 10 am on Tuesday 18 August, I also manage to meet up in person with the artist **Javier Bravo de Rueda** (Lima, Peru, 1989) at the entrance of La Casa Encendida. We greet each other discreetly by nudging elbows and then stroll through the exhibit halls so Javier can get a feel for the exhibition space, which is strangely empty. The white cube with no content blurs the dimensions, making it hard to imagine how to invade it. Javier talks about his large-format sculptural structures but also about the preliminary drawings and sketches he makes before completing the work. This means that he will need a wall as well as a large space, without too much visual contamination around it, to be able to show the dialogue between the different pieces.

Javier talks about his family, about his roots in Peru and his relationship with making things, with crafts. He also talks about his interest in producing a visual poetics, based on his experience of moving between Latin America and the Western world, that dialogues with reality and culture. He tells me that experience has led him to create sculptural pieces—he calls them architectural sculptures—and drawings inspired by random forms that come from a world shaped by his origins; the construction of an identity based on anecdotes and memories that Javier transforms into abstract representations and new narratives.

His project, *Apucllay: juego y duelo* [Apucllay: To Play and Mourn] is like a game that not only generates a dialogue between the different materials he uses but also creates a poetics related to precarious auto-construction, the idea of the sculpture-person and the syncretic

Como si de un juego se tratara, su proyecto *Apucclay: juego y duelo* genera no solo un diálogo entre los diferentes materiales que intervienen sino también poéticas en relación a la autoconstrucción precaria, la idea de escultura-persona y el carácter sincrético de los objetos o artefactos. Según dice el propio artista: “A través de un análisis profundo de lo que se entiende como sincretismo cultural, se estudian los fenómenos producidos por la multiculturalidad, la acumulación material e inmaterial y los límites entre arte y artesanía. Con ello, la concepción de que vivimos el nacimiento de nuevas culturas híbridas nos empuja a una constante búsqueda de identidad”.

Pasado algún tiempo, y después de varios intentos e intercambios de mensajes, el domingo 25 de octubre a las 10:15 lo gro verme personalmente con la artista **Helena Vinent** (Barcelona, 1988) en las salas de exposición. Vinent también trabaja desde la experiencia personal en su proyecto *La prótesis que dirigió al órgano contra sí mismo*, cuestionando la función de las prótesis como elementos inventados para paliar la discapacidad de los cuerpos con diversidad funcional. Según la artista, la prótesis es “una extensión artificial que intenta suplir una parte del cuerpo que falla en un contexto regido por la lógica capacitista. Las personas portadoras de según qué prótesis somos señaladas socialmente como discapacitadas, débiles, rotas, deformes, raras o no válidas y, en este sentido, las prótesis suelen ser vistas como algo antiestético, monstruoso o que debe camuflarse”.

En su proyecto de instalación, Vinent presenta las prótesis auditivas como objetos que erotizan el sentido de la vista y del tacto. La artista toma como referencia alguna de las ideas de Paul B. Preciado, según el cual “las prótesis se integran en el cuerpo y cuestionan la idea de un cuerpo cerrado y completo, y su rol pasa

de ser algo meramente funcional a una cuestión eminentemente política”<sup>2</sup>.

Para la artista, esta idea cobra más fuerza cuando se refiere a órganos protésicos ideados para personas con diversidad funcional, ya que se refieren a órganos ligados a las nociones de capacidad/discapacidad, que se convierten en categorías de diferenciación social. Así lo muestra en un vídeo cuyos subtítulos funcionan no como mera herramienta de traducción del sonido sino como parte de la pieza. Según comenta la propia artista, la ficción que muestra el vídeo está influida por la teoría “crip”, que cuestiona el cuerpo construido como “normal” y pone en evidencia que, de alguna manera, todos somos discapacitados. Pero mientras que la discapacidad es una exclusión impuesta, la discapacitación es una identificación consciente con dicha exclusión, un lugar desde el cual la normalidad se puede criticar.

Mediante el relato subtítuloado, Vinent también enlaza esta teoría “crip” con la figura del monstruo, con aquello que representa el miedo y el rechazo a lo desconocido, permitiendo imaginar otros cuerpos híbridos: “El monstruo se define como una figura política que es capaz de *performar* la diferencia y que provoca por su simple presencia una erosión de las jerarquías establecidas”<sup>3</sup>. En la instalación de la artista, el suelo de látex ocupa la mayor parte del espacio, donde están insertados los tubos conductores de sonido de las prótesis

2 Paul B. Preciado, *Manifiesto contrasexual*, Barcelona, Anagrama, 2016.

3 “La sonrisa de los cocodrilos: una entrevista desde Urano // Entrevista completa a Paul Preciado por Carolina Meloni”, *Lobo suelto!*, 28-5-2020 (<http://lobosuelto.com/la-sonrisa-cocodrilos-precia-do-meloni/>).

nature of objects and artefacts. As the artist says, “Through a profound analysis of what we understand as cultural syncretism, my work explores the phenomena produced by multiculturalism, the accumulation of the tangible and intangible, and the boundaries between art and crafts. The idea that we are witnessing the birth of new hybrid cultures compels us to constantly seek our identity.”

Months later and after several attempts and much messaging, at 10:15 am on Sunday 25 October I finally manage to meet up in person at La Casa Encendida with **Helena Vinent** (Barcelona, 1988). Vinent is another artist who uses her personal experience in her work, on this occasion in her project *La prótesis que dirigió al órgano contra sí mismo* [The Prosthesis that Directed the Organ against Itself], which challenges the function of prostheses as inventions to alleviate the disability of bodies with functional diversity. According to the artist, a prosthesis is “an artificial extension that attempts to replace a part of the body that fails in a context governed by capacitist logic. Society labels those of us who use prostheses as disabled, weak, broken, deformed, strange or non-valid, and prostheses are usually viewed as unsightly and hideous, or something that should be camouflaged.”

In her installation, Vinent presents hearing aids as objects that eroticise the sense of sight and touch. She references some of the ideas of Paul B. Preciado, who sees prostheses as an integral part of the body and therefore challenges the idea of a closed, complete body, to the extent that these aids are no longer merely functional but eminently political.<sup>2</sup>

2 See Paul B. Preciado, *Counter-sexual Manifesto*, translated by Kevin Gerry Dunn (New York: Columbia University Press, 2018).

For Vinent, this idea is all the more powerful when it refers to prosthetic organs designed for people with functional diversity, as the organs in question are associated with notions of ability/disability which become categories of social differentiation. She demonstrates this in a video where the subtitles operate not as mere tools to translate the sound but as part of the piece. As she says, the fiction portrayed in the video is influenced by crip theory, which questions the body constructed as “normal” and emphasises the fact that we are all disabled in some way. But while disability is an imposed exclusion, impairment is a conscious identification with that exclusion, a place from which normality can be criticised.

Through her subtitled narrative, Vinent also links crip theory to the figure of the monster, to something that represents fear and rejection of the unknown, conjuring up other hybrid bodies: “The monster is defined as a political figure that can perform difference and that erodes the established hierarchies through its mere presence.”<sup>3</sup> In Vinent’s installation, most of the space is occupied by the latex floor into which the tubes that transmit sound in hearing aids and other related electronic components are inserted, highlighting one of the ideas that underpin the project: the fusion between human and bionic, between body and machine. As the artist says, her project aims to “create a tangible fiction that crosses the monstrous with the crippled, and where the prostheses—which, like the monster, present an identity that transcends the human—and the subtitles—which put my status as a

3 “La sonrisa de los cocodrilos: una entrevista desde Urano // Entrevista completa a Paul Preciado por Carolina Meloni”, *Lobo suelto!*, 28-5-2020 (<http://lobosuelto.com/la-sonrisa-cocodrilos-precia-do-meloni/>).

auditivas y otros componentes electrónicos relacionados, incidiendo en una de las ideas que atraviesan el proyecto: la fusión entre lo humano y lo biónico, entre el cuerpo y la máquina. En palabras de la propia artista, su proyecto busca “crear una ficción matérica donde se cruza lo monstruoso y lo tullido y donde las prótesis —que, como el monstruo, presentan una identidad que desborda lo humano— y los subtítulos —que sitúan en un primer plano mi condición como persona sorda— se funden en un escenario profundamente político y carnoso”.

\*\*\*

Colonialismo, migración, hidrofeminismo, cuestiones de género, heteropatriarcado, capacitismo... son todos conceptos que abordan los artistas de esta *Generación 2021* desde su experiencia personal y que se revelan como lugares de resistencia, como alternativas para cuestionar el orden presente y poner en evidencia identidades individuales o colectivas frente a la dominación que emana de lo establecido. Voces que muestran las consecuencias de esa opresión patriarcal que proviene de muchas matrices históricas y culturales, y que siempre ha estado ahí, ocasionando efectos nocivos para todos los humanos, y también para la naturaleza.

Other Identities, Other Bodies, Other Histories — Ignacio Cabrero

deaf person right up front—blend in a profoundly political and fleshy setting”.

\*\*\*

Colonialism, migration, hydrofeminism, gender issues, heteropatriarchy, capacitism... These are all concepts which the artists in *Generación 2021* explore from their personal experience and which are revealed as places of resistance, as alternatives for challenging the current order and highlighting individual and collective identities to confront the dominant, established discourses. Their voices demonstrate the consequences of the patriarchal oppression that stems from numerous historical and cultural nuances, which has always been there, exerting its harmful effect on all human beings, as well as on nature.



Javier Bravo de Rueda, *Apucclay #1*, 2020. Acuarela y tinta sobre papel / Watercolour and ink on paper.



**GENERACIÓN  
2021:  
RECONSTRUIR  
EL FUTURO**

**GENERACIÓN  
2021:  
REBUILDING  
THE FUTURE**

**IVÁN LÓPEZ MUNUERA**

La autobiografía como maniobra para desvelar las producciones socioeconómicas de género, el agua como infraestructura ecosistémica, la prótesis entendida como redefinición de un cuerpo posthumano, las instituciones gubernamentales como instrumentos de coerción y corrección, los rituales colectivos como narrativas que perpetúan la dominación colonial, la construcción de genealogías “otras” como subversiones de las lógicas de visibilidad, lo fragmentario como conocimiento, la materialidad como discusión sobre el entorno construido... Estos son solo algunos de los ejes de debate planteados por los proyectos contenidos en *Generación 2021*, el vigesimoprimer Certamen de Apoyo al Arte Joven organizado por la Fundación Montemadrid. Discusiones que no se plantean como argumentos cerrados con una conclusión definida sino como entidades fractales y relacionadas entre sí donde el debate es, en sí mismo, el elemento valioso.

Las obras expuestas en *Generación 2021* argumentan cómo la descripción de historias no contadas, la inclusión de agentes —humanos y no humanos— tradicionalmente excluidos y las relaciones con el entorno tienen cualidades proyectivas. La investigación, el recuento de estas historias, no se detiene en el caso que abordan, no son marginales, no solo afectan a sus protagonistas. Son historias y agentes porosos, expandidos, que permiten redefinir las ideas dadas precisamente porque dichas historias y agentes nunca han sido relatados e imposibilitaban la oportunidad de un proyecto común. En palabras de José Esteban Muñoz, si no compartimos un pasado común porque no hemos sido relatados en las historias oficiales, ¿podemos acaso compartir un futuro? Describir las realidades contenidas en los ocho proyectos de *Generación 2021* es una forma de confrontar el pasado a través del presente y autorizar la posibilidad de una alternativa futura.

Autobiography as a ploy for exposing the socio-economic products of gender; water as an ecosystemic infrastructure; prostheses as the redefinition of the post-human body; government institutions as instruments of coercion and correction; collective rituals as narratives to perpetuate colonialism; the construction of “other” genealogies as subversions of the logics of visibility; the fragmentary as knowledge; materiality as a discourse about the built environment... These are just some of the themes explored in the projects featured in *Generación 2021*, the twenty-first grant award organised by Fundación Montemadrid to promote young artists. The discourses are not presented as closed arguments with a definitive conclusion but as fractal, interconnected entities in which the debate in and of itself is the most valuable element.

The works featured in *Generación 2021* discuss how the description of untold histories, the inclusion of traditionally excluded agents, both human and non-human, and relations with the environment have projective qualities. The investigation and recounting of these histories is not limited to the cases they address. Neither are they marginal and only concerned with their protagonists. They are porous, expanded histories and agents that serve to redefine ideas precisely because those histories and agents have never been related and could therefore not forge a common project. As José Esteban Muñoz says, if we don't share a common past because we have never been included in the official histories, how can we share a future? Describing the realities contained in the eight projects that form *Generación 2021* is a way of confronting the past through the present and countenancing the possibility of an alternative future.



### Microhistoria/macrohistoria

Uno de los puntos comunes que relacionan los proyectos expuestos en *Generación 2021* es el rechazo de lo binario como estructura cognitiva, instrumento de catalogación y estrategia discursiva. Las fronteras que construyen taxonomías como hombre/mujer, natural/artificial, norte/sur, blanco/pobre no quedan diluidas aquí, sino confrontadas a través de los múltiples acercamientos a los temas en cuestión. Un binarismo que es rechazado desde su propia base histórica o, más aún, desde la propia noción de historia. Si generalmente la historia se articula como una tensión entre microhistoria (la recepción de regulaciones, leyes y mandatos internacionales que administran desde las nociones del cuerpo a las de naciones-estado en una estructura vertical de toma de decisiones y acatamiento de las mismas) y macrohistoria (la producción de dichos acuerdos generando un corpus socio-tecnológico que define el *statu quo*), las obras contenidas en *Generación 2021* señalan como las microhistorias, a su vez, construyen las macrohistorias, interactúan con ellas, las conforman y, más importante aún, las confrontan. Una tensión que se articula, por tanto, como *trans*: sin comienzo o punto final definido, en continua disputa y reevaluación.

En el caso de María Alcaide, en *Piel*, de la serie *Carne de mi carne*, su historia personal se imbrica con las estructuras de producción de conocimiento. En este proyecto, Alcaide expone como la educación, no solo familiar sino colectiva, genera una división entre géneros, una taxonomía que afecta a las posibilidades socio-económicas y, por tanto, políticas de los agentes implicados. Alcaide proviene de una familia de carniceros próxima a Jabugo. Decidió cursar estudios universitarios y vivir en un entorno urbano, enfrentándose a la precariedad laboral. Su hermano, hombre *cis*, eligió continuar la tradición familiar, hacerse cargo del negocio y continuar en el me-

dio rural. En la actualidad es propietario inmobiliario y parece haber sido beneficiado por un sistema binario y patriarcal que excluye otras figuras. Sin embargo, él también se enfrenta a otro tipo de dificultad producto del mismo sistema: la del sector agrario en la España de la crisis económica, que continúa desde el año 2008. En *Piel* se abordan desde la construcción del patriarcado en la dieta humana a la recepción de las políticas internacionales, los monopolios de mercado y la influencia de las decisiones de la Unión Europea sobre los países del sur en la reconstrucción de la relación campo/ciudad. Todo ello a través de un acercamiento irónico que explora la digitalización como herramienta de perpetuación de clichés pero también de conflictos y alternativas.

Del mismo modo, el colectivo nucbeade reconstruye en *Licencia de amor B y P* la disidencia de género de dos reclusas del centro Nuestra Señora del Pilar, sede del Patronato de Protección a la Mujer, activo en San Fernando de Henares entre 1944 y 1985. El Patronato se estableció para fomentar “la dignificación moral de la mujer, especialmente de las jóvenes, para impedir su explotación, apartarlas del vicio y educarlas con arreglo a las enseñanzas de la Religión Católica”. Trabajadoras del sexo, disidentes de género, madres solteras, desobedientes del “padre” y todas aquellas que no se ajustasen a la definición de mujer por parte de los estamentos oficiales regulados por la Iglesia católica podían ser denunciadas de manera anónima e internadas de manera involuntaria. Las agresiones, abusos, casos de suicidio y violencia generalizada eran comunes. Nucbeade plantea una arqueología del amor no normativo mediante la exposición de objetos, mobiliario, retazos documentales y otros elementos de dos reclusas que mantuvieron una relación sentimental, Begoña y Puri, para establecer una genealogía del deseo lésbico. Al mismo tiempo, la obra confronta las ideologías de lo doméstico, la exclusión del cuerpo racializado (en

## Microhistory/Macrohistory

One of the common threads running through the projects featured in *Generación 2021* is the rejection of the binary as a cognitive structure, tool of classification and discursive strategy. The boundaries that construct taxonomies such as man/woman, natural/artificial, north/south, white/poor are not blurred here but confronted through multiple approaches to the themes in question. The binary is rejected from its own historical base, or indeed even from the very notion of history. If history is usually articulated as a tension between microhistory (the reception of international regulations, laws and mandates that administer from the notions of the body to the notions of the nation-state in a vertical structure of decision-making and obedience to those decisions) and macrohistory (the production of these agreements to create a socio-technological corpus that defines the status quo), the works in *Generación 2021* show how the microhistories in turn construct, interact with and make up the macrohistories, and, most importantly of all, confront them. This tension is therefore articulated as *trans*: without a defined starting or end point, constantly disputed and reevaluated.

In the case of María Alcaide, in *Piel* [Skin], a work which is part of the *Carne de mi carne* [Flesh of My Flesh] series, her personal history is interwoven with the structures of knowledge production. In this project, Alcaide exposes how education, not only in the home but collectively, creates a division between genders, a taxonomy that impacts the socio-economic and, therefore, political opportunities of the agents involved. Alcaide comes from a family of butchers near the town of Jabugo, in rural southern Spain. She decided to go to university and move to an urban environment to improve her job prospects. Her brother, a cisgender man, opted to continue the family tradition, take over the business and stay in the rural environment. Today, he owns property and appears to have benefited

from a patriarchal binary system that excludes other figures. However, he has to confront another type of difficulty rooted in the same system: the economic crisis that has been affecting the agricultural sector in Spain since 2008. Tackling themes that range from the construction of the patriarchy in the human diet to the reception of international policies, *Piel* addresses the market monopolies and the influence of European Union decisions on the southern countries as they try to rebuild the country/city relationship. All of this is approached with an irony that explores digitalisation as a tool for perpetuating clichés but also conflicts and alternatives.

Likewise, in *Licencia de amor B y P* [B and P Licence to Love], the nucbeade collective reconstructs the gender dissidence of two internees at Nuestra Señora del Pilar, the headquarters of the Women's Protection Board, which was active in San Fernando de Henares (Madrid) between 1944 and 1985. This board was created to promote "the moral improvement of women, especially young ones, to prevent their exploitation, lead them away from vice and educate them according to the teachings of Catholicism". Sex workers, gender dissidents, single mothers, girls who disobeyed their "father" and all those who did not conform to the type of woman defined in the official strata regulated by the Catholic Church could be reported anonymously and interned against their will. Acts of aggression and abuse and cases of suicide and widespread violence were common. Nucbeade creates a non-standard archaeology of love around a display of objects, furniture, snippets of text and other items belonging to Begoña and Puri, two internees who became emotionally involved, therefore establishing a genealogy of lesbian desire. At the same time, the work confronts the ideologies of the domestic, the exclusion of the racialised body (in this case, the gypsy body) and the instruments of coercion that were used during the Francoist

este caso, el cuerpo gitano) y los instrumentos coercitivos del franquismo y los primeros años de la democracia. Ideologías que se perpetúan en la actualidad con la reafirmación patriarcal en los organismos de poder, legislativos y judiciales. El relato se articula, finalmente, como una posibilidad de disidencia a través de la narración de las historias que forman parte de un tejido común, de las exclusiones y de los sometimientos.

### Más que cuerpos

Tanto Alcaide como nucbeade exploran la construcción del cuerpo humano más allá de como un estamento cerrado y autónomo, la construcción del género y la sexualidad como una producción tecno-social donde las regulaciones, ideologías y administraciones delimitan sus alcances, pero al mismo tiempo permiten construir alternativas. En *Arquitectura mojada*, de Isabel Marcos, este cuerpo se expande para establecer conexiones con elementos no humanos y construir un parlamento en relación con el entorno construido. El agua se define como vehículo para explorar una fenomenología feminista posthumana que comprende el cuerpo como parte de una red de conexión global, siguiendo las tesis de Astrida Neimanis. Para ello investiga la creación de la planta de tratamiento de agua potable De Berenplaat, en Róterdam, diseñada por Wim Quist en 1958, en plena época del bienestar europeo y de la socialdemocracia. La materialidad del edificio, el uso del hormigón y el acero como promesas tecnológicas duraderas, se contraponen con la fluidez del agua que contiene, su itinerancia, su forma cambiante y los elementos que la ponen en contacto con los cuerpos humanos, en especial el grifo; un sistema de conexiones que capacita una relación con el ecosistema circundante, así como nuestra propia relación con los recursos en un momento de crisis climática.

Por otro lado, en *I, Stubborness*, Lucía Bayón da también un papel protagonista al agua, convirtiéndola en el centro de

disputas relacionadas con la concepción del trabajo productivo. A través de la fabricación de pulpa vegetal (papel, algodón...) extraída de prendas de vestir recolectadas y recicladas, genera patrones para esculturas que albergan una relación formal con las labores que conlleva el tratamiento del material. La producción textil, eminentemente asociada a una división de género, queda dinamitada mediante la introducción de tecnologías y su relación con los materiales. Elaboradas mediante la máquina industrial Hollander (creada en Holanda en el siglo xvii), el agua y los distintos retales, se articula una relación con los procesos productivos como rituales de acercamiento a lo no humano y a sus sistemas de producción. Así, Bayón cuestiona el valor económico, el producto fijo y estable, para valorar lo intermedio, lo efímero y transitorio

### Performando la alternativa

Si el cuerpo no es cerrado sino participado y si su materialidad se comprende como una relación con el entorno, la *performación* se configura como esencial en la construcción del debate. Una *performación* que no recae en análisis psicoanalíticos o en lecturas erróneas de Judith Butler, sino en sus aspectos más materiales y crematísticos. La prótesis, las alteraciones tecnológicas, las especialidades y la interactividad con dichos espacios, enmarcadas en regulaciones y definiciones de lo que es un cuerpo sano o completo, redefinen los debates colectivos. Esta es la base del proyecto de Helena Vinent *La prótesis que dirigió al órgano contra sí mismo*. En esta obra se establece una reflexión sobre el cuerpo humano como dispositivo tecnológico donde las prótesis no biológicas, en particular las auditivas y los subtítulos, abordan una construcción posthumana del cuerpo discapacitado. El ciborg como ficción matérica, la interacción con otros cuerpos y sus variadas diversidades funcionales desvelan la construcción social que define lo humano como un or-

regime and the early years of democracy. These ideologies live on today in the patriarchal reaffirmation of the executive, legislature and judiciary. Ultimately, the discourse is articulated as a possibility of dissidence through the narration of stories that form part of a common fabric of exclusion and subjugation.

### **More than Bodies**

Both Alcaide and nucbeade explore the construction of the human body beyond the status of a closed and autonomous order, the construction of gender and sexuality as a techno-social product in which regulations, ideologies and administrations delimit their scope but also allow the creation of alternatives. In *Arquitectura mojada* [Wet Architecture], Isabel Marcos expands this body to establish connections with non-human elements and a dialogue with the built environment. Water is defined as a vehicle for exploring a post-human feminist phenomenology that includes the body as part of a globally connected network, in keeping with the theories of Astrida Neimanis. To this end, she examines the creation of the De Berenplaat water purification plant in Rotterdam, designed by Wim Quist in 1958, at the height of European welfare and social-democratic policies. The materiality of the building and the use of concrete and steel as long-lasting technological promises are juxtaposed with the fluidity of the water—highlighted by its flowing nature and changing form—and the elements that mediate its contact with human bodies, especially the tap. Marcos presents us with a system of connections that facilitates a relationship with the surrounding ecosystem, as well as our own relationship with resources in the face of the climate crisis.

Water is also a protagonist of Lucía Bayón's *I, Stubbornness*, where it becomes the subject of disputes related to the conception of productive work. Using the plant pulp (paper, cotton, etc.) she makes out of collected and recycled

garments, the artist creates patterns for sculptures that contain a formal relationship with the tasks involved in processing this material. The production of textiles, distinctly associated with gender division, is subverted by introducing technologies and their relationship with the materials. Water and the different pieces of pulp, made with the industrial Hollander beater (invented in Holland in the seventeenth century), are combined to construct a relationship with manufacturing processes as rituals for understanding the non-human and its systems of production. Bayón thus questions the economic value and the fixed and stable product as a means of evaluating the intermediate, ephemeral and transient.

### **Performing the Alternative**

If the body is not closed but intervened and if its materiality is understood as a relationship with the environment, performance is an essential part of the debate. However, we are not talking about the performance that falls back on psychoanalytic analyses or erroneous readings of Judith Butler, but on its more material and monetary aspects. Prostheses, technological alterations, spatialities and interactivity with these spaces, framed within regulations and definitions of what constitutes a healthy or complete body, redefine collective debates. That is the basis of Helena Vinent's project *La prótesis que dirigió al órgano contra sí mismo* [The Prosthesis that Directed the Organ against Itself], which reflects on the human body as a technological device in which non-biological prostheses, especially hearing aids and subtitles, address a posthuman construction of the disabled body. The cyborg as fictional matter and the interaction with other bodies and their varied functional diversities expose the social construct that defines the human as an original organism, complete and adequate (in short, normative), reevaluating it as a system



ganismo original, completo y adecuado (en suma, normativo), para reevaluarlo como un sistema en continua construcción, *trans*, mediado y participado.

Mientras, en *Apucllay: juego y duelo*, Javier Bravo de Rueda continúa estas discusiones a través de una instalación que investiga el folclore como herramienta proyectiva. En ella, establece un sistema de piezas que toman como referencia las esculturas rituales de la Yunza, un árbol decorado en carnavales que simboliza la abundancia, así como los castillos piro-técnicos peruanos utilizados en celebraciones andinas. Un misticismo secular que parte de la idea de renovación durante el solsticio para conectar diferentes agentes y su relación con el entorno, empujando también a otras sensibilidades y regímenes ético-estéticos fuera del canon occidental. La aparente precariedad de la instalación, así como lo efímero de sus antecedentes conceptuales, empujan a reconsiderar la propia naturaleza de la obra, generando un alfabeto producto del mapeo gráfico de ideas, recorridos físicos por la ciudad, la producción y recolección de elementos, su transformación y su propio ensamblaje.

### Herramientas interseccionales

Continuando con la posibilidad de articular otras geografías y referentes, y teniendo en cuenta las diferentes manifestaciones contra el legado *patriar-co*-colonial y racista, los proyectos de *Generación 2021* abogan por la necesidad de una revolución interseccional. Una revolución que problematice las herramientas heredadas, en el sentido de Audre Lorde, para dismantelar las estructuras de poder e inventar posibilidades de representación novedosas. En ellas es posible observar como cada centro, después de todo, tiene su periferia, y cada periferia su centro. Al mismo tiempo, somos testigos de la pervivencia de dichas narrativas y la necesidad de confrontarlas. Como apunta Silvia Rivera Cusicanqui, aún pervive la práctica colonial internalizada que establece las comunidades indígenas como figuras

arcaicas y estáticas, definidas por una continua relación con el pasado, carentes de presente y futuro. Mientras, las prácticas descolonizadoras empujan mediante tradiciones orales otros idiomas y otras formas de pensamiento para proyectarlas hacia el futuro.

En este sentido, la obra de Simón Sepúlveda *1989-2019* plantea, a través de la recolección de diferentes proyectos, una reevaluación de la historia reciente de Chile, pasando por algunos de los hitos más importantes a nivel social, estructural y cultural del país. Desde el plebiscito que dio el “No” a la continuación de la dictadura de Augusto Pinochet hasta las primeras elecciones democráticas, desde la relación con el paisaje y su explotación para la extracción de recursos en un mercado global hasta la catalogación de Chile como el país con mayor desigualdad económica según la OCDE, encuentran su lugar en *1989-2019*. De esta manera, a través de tapices, esculturas, instalaciones y otros elementos, Sepúlveda articula una historia popular del país para tratar de generar una identidad amplia y abierta a la discusión.

Por último, en *Amnesia colonial (estupor)*, Claudia Claremi confronta la tradición colectiva de la cabalgata de los Reyes Magos en España y los estereotipos raciales excluyentes contenidos en ella, en particular la desarrollada en Alcoy desde 1885. Sostenida en un deliberado olvido colonial que se manifiesta en una constante agresión a los cuerpos racializados y su representación, con *els negrets* como centro —actores blancos con las caras pintadas de negro y los labios exageradamente rojos—, se trata de una representación heredada del pasado esclavista que niega la posibilidad de respeto y emancipación para los afrodescendientes. Asistimos pues a un ritual que necesita ser cuestionado por su violencia discursiva, por formar parte de un racismo sistémico estructural que alimenta el odio colectivo. Claremi trata de exponer esta práctica para abrir la posibilidad de un cuidado colectivo

under constant construction, *trans*, mediated and intervened.

Javier Bravo de Rueda continues these discussions in *Apucllay: juego y duelo* [Apucllay: To Play and Mourn], an installation that explores folklore as a projective tool. The work comprises a series of pieces that reference ritual sculptures like the Yunza, a carnival tree decorated with gifts that symbolises abundance, and the Peruvian firework castles used in Andean celebrations. The artist turns to this secular mysticism, rooted in the idea of renewal during the solstice, to connect different agents and their relationship with the environment, exploiting other sensibilities and ethical-aesthetic regimes outside the Western canon. The apparent precariousness of the installation and its ephemeral conceptual precedents prompt the reconsideration of the very nature of the work, creating an alphabet out of the graphic mapping of ideas, physical tours of the city, the production and gathering of objects, and their transformation and assembly.

### **Intersectional Tools**

Continuing with the possibility of articulating other geographies and references, and bearing in mind the different manifestations against the patriarchal-colonial and racist legacy, the projects featured in *Generación 2021* advocate the need for an intersectional revolution; a revolution that challenges the inherited tools, in the sense of Audre Lorde, to dismantle the structures of power and invent novel possibilities of representation in which each centre is ultimately seen to have its periphery, and each periphery its centre. At the same time, we are witnesses to the endurance of these narratives and the need to confront them. As Silvia Rivera Cusicanqui says, indigenous communities are still subject to an internal form of colonialism as archaic, static figures, defined by an enduring relationship with the past, where there is neither present nor future. Meanwhile, decolonising practices use oral traditions to advance other languages and other

ways of thinking and project them to the future.

In this respect, Simon Sepúlveda's 1989-2019 revisits the recent history of Chile through a series of different projects, focusing on some of the most important social, structural and cultural milestones which the country witnessed during this period. From the plebiscite that said "No" to the continuation of Augusto Pinochet's dictatorship to the first democratic elections, from the relationship with the landscape and its exploitation to supply commodities in a global market to the OECD classification of Chile as the country with the greatest economic inequalities—all of these are featured in 1989-2019. Using tapestries, sculptures, installations and other elements, Sepúlveda creates a popular history of the country in a quest to create a broader identity open to discussion.

Lastly, in *Amnesia colonial (estupor)* [Colonial Amnesia (Stupor)], Claudia Claremi confronts the collective tradition of the Three Wise Men Parade in Spain and its discriminatory racial stereotypes, especially as regards the one that has taken place in Alcoy since 1885. Rooted in a deliberate colonial forgetting manifested in a constant aggression towards racialised bodies and their representation—centred around *els negrets*; white actors with black faces and extravagant red lips)—the parade is a legacy of the slavery of the past that denies the possibility of respect and emancipation for Afro-descendants. We therefore witness a ritual that needs to be challenged for the violence of its discourse, for forming part of a structural systemic racism that fuels collective hatred. Claremi attempts to expose this practice in order to open up the possibility for a form of collective and representative caring that investigates cultural representations and appropriations with a view to establishing new notions of citizenship, thereby confronting the present ethics and policies through collective rituals.

y representativo que investigue las representaciones culturales y las apropiaciones para asentar nuevas nociones de ciudadanía, confrontando así las éticas y políticas actuales a través de los rituales colectivos.

\*\*\*

La selección de estos ocho proyectos entre más de seiscientas propuestas presentadas no ha sido fácil. El momento tampoco. Las conversaciones entre los miembros del jurado —Ana Botella, Soledad Gutiérrez y yo mismo—, así como la participación del equipo de La Casa Encendida, han venido marcadas por los diferentes hitos del año 2020. La crisis climática, el racismo sistémico, la emergencia de pandemias (siendo la más visible el COVID-19) que no afectan a todos por igual, el acceso a los recursos, la exclusión identitaria y las asimetrías de poder que han copado las conversaciones, los medios y las agendas internacionales han posibilitado una discusión que permite subrayar el papel de las prácticas culturales. Porque la visibilidad, la agencia política de lo material, la construcción de narrativas que vehicu-

lan y hacen inteligibles las estructuras de poder, la representación de los cuerpos (humanos y no humanos) y su relación con el ecosistema del que forman parte son el capital de los proyectos artísticos. Y en *Generación 2021* reclaman su lugar.

No es que 2020 haya sido más duro debido al COVID-19, más injusto en relación con las comunidades desplazadas, más excluyente en el acceso a los recursos, ni que la sociedad haya despertado de los fantasmas de la xenofobia y el racismo a través de manifestaciones como Black Lives Matter o la representación en monumentos colectivos continuadores del sistema *patriarco-colonial*, por poner solo algunos ejemplos de las noticias que han copado los medios de comunicación y las conversaciones este año. 2020 ha hecho, simplemente, ineludible confrontar estas emergencias. Y ha señalado la importancia de reformular las prácticas culturales a través de otras tradiciones generadas en diferentes comunidades, geografías y cuerpos para crear un contexto inclusivo y dotado de garantías que articule nuevas líneas de pensamiento, aproximaciones políticas y nociones de experto en ciencia y arte.



Selecting these eight projects among more than six hundred proposals presented has been no easy task. Neither has it been an easy time. The conversations among the jury members—Ana Botella, Soledad Gutiérrez and myself—and the participation of La Casa Encendida's team have been marked by the different events that have shaped 2020. The climate crisis, systemic racism, the outbreak of pandemics (of which COVID-19 is only the most visible) and their varying impacts, access to resources, the exclusion of identities, and the asymmetries of power that have dominated conversations, the media, and international agendas have prompted a discussion that underscores the role of cultural practices. Because visibility, the political agency of the material, the construction of narratives that articulate the structures of power and render them intelligible, the representation of bodies (human and non-human) and their relationship with the ecosystem to which they belong are the capital of art projects. And in *Generación 2021* they claim their space.

It's not that 2020 has been harder because of COVID-19, more unfair for the displaced communities and more discriminatory in terms of access to resources. Or even that society has woken up to the spectres of xenophobia and racism through phenomena like Black Lives Matter or their representation in collective monuments which prolong the patriarchal-colonial system, to name but a few examples of the events that have led both the media's headlines and conversations this year. 2020 has simply forced us to confront these emergencies. And it has highlighted the importance of reformulating cultural practices through other traditions, generated in different communities, geographies and bodies, in order to create an inclusive context which guarantees the articulation of new lines of thinking, political approaches and expert notions in science and art.



# GENERACIÓN 2021

MARÍA ALCAIDE. LUCÍA BAYÓN. JAVIER  
BRAVO DE RUEDA. CLAUDIA CLAREMI.  
ISABEL MARCOS. NUCBEADE. SIMÓN  
SEPÚLVEDA. HELENA VINENT.

**MARÍA ALCAIDE** La artista multimedia María Alcaide centra su trabajo en la precariedad juvenil y en los debates sociales que surgen de la deriva actual de Europa hacia movimientos xenófobos, nacionalistas y conservadores. Desde lo más íntimo, Alcaide articula un discurso que parte siempre de la experiencia personal y toma la forma de sus propias limitaciones económicas y espaciales como cuerpo.

Graduada en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, cursó la *licence* en Arts Plastiques en la Université Paris VIII y tiene un máster de Investigación en Arte y Diseño por Eina-UAB en Barcelona. Su trabajo como investigadora ha sido presentado en entornos académicos de investigación como l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris), la Universität der Künste (Berlín), la Universidad Complutense de Madrid o la Fundación Tapies (Barcelona).

Internacionalmente, ha mostrado su trabajo en Helsinki (Muu Kaapeli), Berlín (ACUD) o San Francisco (EAS, Reed College). Ha sido premiada en Jeune Création y Salon de Montrouge 64 (París) y ha disfrutado de residencias en Berlín (Agora Collective), Leipzig (LeFugitif) y el Sáhara Occidental (Artifariti).

En España ha participado en exposiciones colectivas en el Centro de Arte Complutense, CAAC, Can Felipa, LOOP Barcelona, Galería Fran Reus o BlueProject Foundation. Ha recibido el premio de creación de la Sala d'Art Jove y la beca Injuve y ha realizado residencias en Fabra i Coats-Sant Andreu Contemporani, La Escocesa, el Centro Andaluz de Creación Contemporánea, Bar Projects y Bilbaoarte. Sus últimos proyectos individuales han sido expuestos en 2020 en la galería Àngels Barcelona y la feria SWAB Barcelona, dentro del programa Ephemeral.

Aracena (Huelva), 1992  
Vive y trabaja en Barcelona

**MARÍA ALCAIDE** A multimedia artist, María Alcaide's work focuses on youth precariousness and the social debates that arise from Europe's current drift towards xenophobic, nationalist and conservative movements. She articulates an intimate discourse based on personal experience that adopts the form of her own economic and spatial limitations as a body.

After graduating in Fine Art at the Universidad de Sevilla, she completed a *license* in Arts Plastiques at Université Paris VIII and a master's degree in Research in Art and Design at Eina-UAB, in Barcelona. Her work as a researcher has been presented in academic research circles like l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris), Universität der Künste (Berlin), Universidad Complutense de Madrid, and Fundación Tapies (Barcelona).

Internationally, she has shown work in Helsinki (Muu Kaapeli), Berlin (ACUD) or San Francisco (EAS, Reed College), and has received awards by Jeune Création and Salon de Montrouge 64 (Paris). She has also enjoyed residencies in Berlin (Agora Collective), Leipzig (LeFugitif) and Western Sahara (Artifariti).

Domestically, she has participated in collective exhibitions at the Complutense Art Center, CAAC, Can Felipa, LOOP Barcelona, Fran Reus gallery and BlueProject Foundation. She has received a creation award from Sala d'Art Jove and an Injuve grant, and has held residencies at Fabra i Coats-Sant Andreu Contemporani, La Escocesa, the Andalusian Center for Contemporary Creation, Bar Projects and Bilbaoarte. Her latest solo projects were exhibited in 2020 at the Àngels Barcelona gallery and the SWAB Barcelona fair, within the Ephemeral program.

Aracena (Huelva, Spain), 1992  
She lives and works in Barcelona

[WWW.MARIAALCAIDE.COM](http://WWW.MARIAALCAIDE.COM)



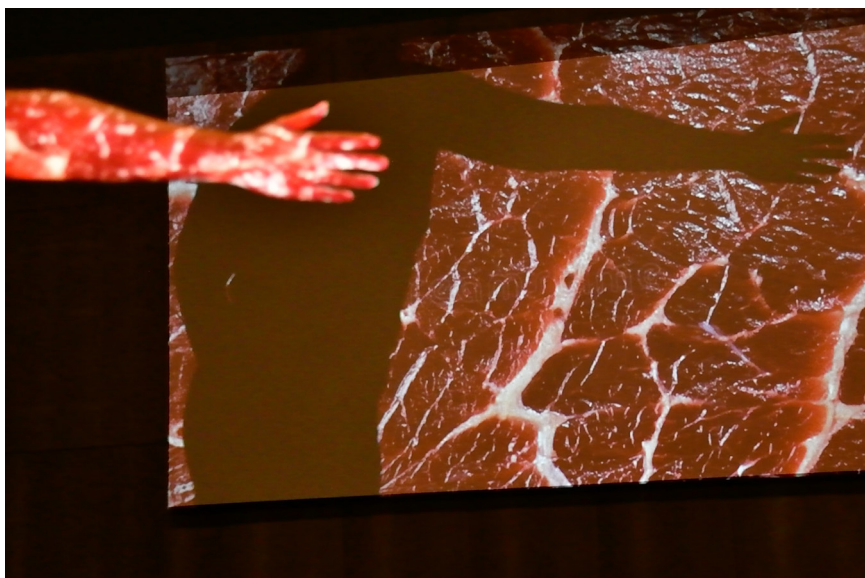
**2021**  
**Videoinstalación**  
**Video (12'30''), moqueta,**  
**cortina y tres esculturas**  
**cortadas a cuchillo.**  
**Dimensiones variables**

**2021**  
**Video installation**  
**Video (12'30''), carpet,**  
**curtain and three knife-cut**  
**sculptures**  
**Dimensions variable**











# PIEL (SERIE CARNE DE MI CARNE)

MARÍA ALCAIDE

La piel es la primera barrera del cuerpo, lo que nos separa del exterior y determina nuestros límites como individuos. Como cualquier frontera, también inscribe el cuerpo dentro del territorio, dando lugar a una paradójica relación de tensión entre aquello que nos toca de cerca y aquello que nos es lejano o nos resulta indiferente. Pero la piel también es permeable a la caricia y al dolor. Es precisamente desde ese lugar indefinido y altamente tensionado desde donde María Alcaide articula este trabajo de investigación.

**Piel** forma parte de un proyecto de mayor envergadura que lleva por título *Carne de mi carne* en el que la artista revela las conductas heteropatriarcales que tienen lugar en el seno de su propia familia. Esa intimidad desbordada se mezcla con formas ficcionales que nos llevan a reconocer a los personajes como figuras cercanas,

casi arquetípicas, situándonos mediante el juego y el humor en una España rural digitalizada en la que los jóvenes luchan por labrarse un porvenir. *Carne de mi carne* es un retrato familiar doloroso y entrañable pero también es un retrato de la juventud de nuestro país en esta época de grandes desafíos económicos, políticos e ideológicos.

A través de esta videoinstalación, María Alcaide nos invita a reflexionar sobre el papel del feminismo en el mundo rural y sobre la desigualdad de oportunidades que se derivan del género, la procedencia y la ideología. *Carne de mi carne* se vale de esos lugares liminales, poco definidos, intentando articular una forma de resistencia que surge de la piel, del cuerpo, para afrontar el futuro desde posiciones que no tienen representación en las narrativas hegemónicas.

**PIEL**  
**(SERIE CARNE DE MI CARNE)**  
**[SKIN (FLESH OF MY FLESH SERIES)]**

---

**MARÍA ALCAIDE**

Skin is the body's first barrier, what separates us from the outside and determines our limits as individuals. Like every boundary, it also places the body within a territory, giving rise to a paradoxical tension between what affects us on an immediate level and what we view from a more remote place or with indifference. But skin is also sensitive to caresses and pain. It is precisely that indefinite, stress-ridden place which María Alcaide explores in this work.

**Piel** [Skin] is part of a broader project entitled *Carne de mi carne* [Flesh of My Flesh] in which the artist reveals the heteropatriarchal conducts that take place in her own family. This intense intimacy is blended with fictional forms that prompt us to recognise the characters as familiar, almost archetypal figures, while the use of play and humour transports us to a

digitalised rural Spain where young people strive to carve out a future for themselves. *Carne de mi carne* is a painful and poignant family portrait, but it is also a portrait of the youth of Spain at a time of enormous economic, political and ideological challenges.

Through this video installation, the artist invites us to reflect on the role of feminism in the rural world and on the inequality of opportunity derived from gender, origin and ideology. *Carne de mi carne* uses those liminal, indefinite places to try and articulate a form of resistance based on skin and the body, addressing the future from stances that are absent from the hegemonic narratives.

**LUCÍA BAYÓN** trabaja desde la escultura y el lenguaje, explorando el espacio de activación que se pueda establecer como puente entre ambos. Su obra, de carácter interdisciplinario, se materializa generalmente en instalaciones escultóricas.

Graduada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid en 2016, continuó sus estudios en la Universität der Künste de Berlín y en 2020 obtuvo un máster en Bellas Artes por el Piet Zwart Institute de Róterdam.

Ha participado en residencias en Kunsthuis SYB (Beetsterzwaag, Países Bajos, 2019), Conglomerate-Michael Beutler SommerAkademie (Salzburgo, Austria, 2019) y Artists and Designers in Residence Belas-Artes (Lisboa, 2015). Es beneficiaria de la Beca de Artes Plásticas de la Fundación Botín y ha sido galardonada en la XXXI edición de Circuitos de Artes Plásticas. Además, ha expuesto obra de manera colectiva en la Galería Travesía Cuatro (Madrid), la Sala de Arte Joven (Madrid), Rotterdam City Archive y Centre Civic Can Felipa (Barcelona) y en 2022 lo hará en el Centro Botín (Santander).

Actualmente Bayón codirige, junto a Lukas Meßner, el proyecto "digestivo", una iniciativa itinerante que aúna la exposición de obras de artistas invitados y la experimentación culinaria, con la que recientemente ha participado en la primera edición de la plataforma expositiva Haus en Viena.

**Madrid, 1994**  
**Vive y trabaja entre**  
**Róterdam (Países Bajos)**  
**y Madrid**

**LUCÍA BAYÓN** uses sculpture and language to explore the activation space that can bridge the gap between the two. An interdisciplinary artist, her work tends to adopt the form of sculptural installations.

Bayón graduated with a degree in Fine Art from the Universidad Complutense de Madrid in 2016 and then continued her studies at Universität der Künste in Berlin. In 2020 she obtained a master's degree in Fine Arts from the Piet Zwart Institute in Rotterdam.

She has held residencies at Kunsthuis SYB (Beetsterzwaag, Netherlands, 2019), at the Conglomerate-Michael Beutler SommerAkademie (Salzburg, Austria, 2019) and at Artists and Designers in Residence Belas-Artes (Lisbon, 2015). She was awarded a plastic arts grant from Fundación Botín and won an award at the 31st Circuitos de Artes Plásticas. She has exhibited her work in group shows at Galería Travesía Cuatro (Madrid), Sala de Arte Joven (Madrid), Rotterdam City Archive and Centre Civic Can Felipa (Barcelona), and will exhibit in 2022 at Centro Botín (Santander).

Bayón is currently the co-director, with Lukas Meßner, of the "digestive" project, an itinerant initiative that combines the exhibition of artworks with culinary experimentation, which recently participated in the first edition of the Haus exhibition platform in Vienna.

**Madrid, 1994**  
**She lives and works in**  
**Rotterdam (Netherlands)**  
**and Madrid**

# I, STUBBORNNESS



2021

Instalación

Objetos escultóricos, metal,  
resina acrílica, cartón, pulpa  
de papel, algodón, tela,  
cemento y textos

Dimensiones variables

2021

Installation

Sculptural objects, metal,  
acrylic resin, cardboard,  
paper pulp, cotton, cloth,  
cement and texts

Dimensions variable













El proyecto **I, Stubborness** es una instalación en forma de constelación escultórica compuesta por varias piezas, todas ellas realizadas en su mayoría a partir del mismo material: la pulpa vegetal. El papel, el algodón, la tela vaquera... son productos que guardan la memoria de sus usos históricos, de la agresión que supuso su producción, dispersión y mercadeo. La artista presenta piezas que han sido procesadas a partir de prendas recolectadas y recicladas, procediendo por un lado a la intervención de dichas prendas, despuntando y descosiendo patrones y generando fragmentos y nuevas tipologías, y, por otro, a la reducción de los fragmentos desechados a pulpa vegetal.

Lucía Bayón realiza este proceso con ayuda de una máquina industrial Hollander, un gigantesco juego de manos/cuchillas creado en Holanda en el siglo XVII para acelerar el proceso de producción de papel. Con la pulpa resultante, genera nuevas esculturas a partir de moldes que tienen una relación formal con las labores que conlleva el tratamiento de este material y con las prendas en general: recipientes y contenedores donde los tejidos se lavan, mezclan, reciclan, manipulan, moldean, cuelgan y ponen a secar una y otra vez.

El agua está presente en todos los procesos mencionados, aunque sea como elemento evaporado en los resultados finales. El trabajo se mantiene en una corriente nunca fija; siempre puede volver a ser pulpa húmeda y masa informe. Al abordar la calidad de resistencia que ofrece el material, la artista también aborda la tensión entre labores del espacio público y

el doméstico, comprendiendo esta tensión como una cualidad definitoria del trabajo en términos de doble negativo, si se quiere: afirmando la proximidad al mundo de la vida cotidiana y el mantenimiento en su forma y materialidad al tiempo que también se empuja, disputa y reclama la configuración de las condiciones necesarias para que el trabajo se re-realice y se muestre.

Bayón se cuestiona lo que ocurre cuando se deja que el propio material hable a través de sus condiciones variables y su manejo. La constelación escultórica que configura esta obra ha sido producida en paralelo al proceso de escritura de "I, Stubborness", texto en inglés que da título al proyecto, donde se sigue a "bb", un personaje inspirado en el narrador de *Sartor Resartus*<sup>1</sup> que explora la construcción de su identidad a través de sus intervenciones con ciertos materiales y procesos. Así, la artista busca profundizar en la traducción de resonancias físicas mediante el material, sugiriendo narraciones posteriores que a menudo se manifiestan en estados intermedios, transitorios o precarios.

<sup>1</sup> Thomas Carlyle, *Sartor Resartus: The Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh, in Three Books, 1834*. La obra, cuya trama se limita a la historia del proceso de creación de la historia misma, introduce el personaje de Herr Teufelsdröckh, a quien se atribuye la creación de obras que versan sobre la historia del tejido y los ropajes, su origen e influencia.

# I, STUBBORNNESS

LUCÍA BAYÓN

The installation **I, Stubbornness** is a sculptural constellation comprising several pieces mainly made out of the same material: plant pulp. Paper, cotton and denim are products that preserve the memory of their historic uses, of the aggression involved in their production, distribution and retail. The artist presents pieces that have been processed from garments that she has gathered and recycled, then proceeding to manipulate them by unravelling and unstitching patterns to create fragments and new types while reducing the discarded fragments to plant pulp.

Lucía Bayon performs this process aided by an industrial Hollander beater, a gigantic machine comprising hands/knives made in Holland in the seventeenth century to speed up the paper production process. With the resulting pulp, she creates new sculptures using moulds that bear a formal relationship to the tasks involved in the treatment of this material and with garments in general: pans and containers in which the fabrics are washed, blended, recycled, manipulated, moulded, hung and left out to dry time and time again.

Water is present in all of these processes, even if it is only in evaporated form in the final results. The work exists within an ever-changing sequence: it can always revert to being a wet pulp and formless mass. In addressing the resilience of the material, the artist also explores the tension between tasks in the public space and those in the domestic space, understanding that tension as a defining quality of the works in terms of what we might call a dual negation: asserting the proximity to the everyday-life world and maintaining its forms and materiality while simultane-

ously pushing, disputing and reclaiming the configuration of the necessary conditions for the work to be re-made and displayed.

Bayón questions what happens when we let the material itself speak through its variable conditions and manipulation. The sculptural constellation that configures her installation has been produced in parallel with the writing of “I, Stubbornness”, the English text from which the project takes its name, which follows “bb”, a character inspired by the narrator of *Sartor Resartus*,<sup>1</sup> who explores the construction of his identity through the manipulation of certain materials and processes. Thus, the artist examines the translation of physical resonances through material, proposing subsequent narratives that are often manifested in intermediate, transitory or precarious states.

1 Thomas Carlyle, *Sartor Resartus: The Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh, in Three Books*, 1834. With a plot based on the story of the process of creation of the story itself, the novel introduces the character of Herr Teufelsdröckh, who is attributed with creating works about the history of fabric and clothing, including their origin and influence.



**JAVIER BRAVO**  
**DE RUEDA** La obra de Javier Bravo de Rueda gira en torno a la producción de formas narrativas y una poética visual que dialoga con la realidad y la cultura desde la experiencia de tránsito entre Latinoamérica y el mundo occidental. Bravo de Rueda utiliza métodos como la acumulación y el ensamblaje de manera práctica para analizar fenómenos de sincretismo cultural.

Tras estudiar en la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú (Lima) y en la Pontificia Universidad Católica de Chile (Santiago), en 2012 continuó sus estudios en The Art Students League de Nueva York. Finalmente, cursó un máster en Arte en la Universidad del País Vasco (Bilbao).

Influenciado por el informalismo abstracto y expresivo, durante los primeros años de su carrera artística expuso en Lima, Miami y Nueva York. En 2015 expuso obra en FISAD 2015: Il senso dil corpo (Pinacoteca Alertina, Turín). Ese mismo año, celebró su primera exposición individual, Yaku's Ride, en Secret Sixteen Gallery (Montauk, Nueva York). Entre sus últimas exposiciones destacan *Maquetas, Crónicas y Constelaciones* (Galería Impakto, Lima, 2019), *Searching for Paititi* (Espai Subsol, Barcelona, 2019) y *Trapos* (Crisis Galería, Lima, 2018). En 2019 fue seleccionado por el Ministerio de Cultura y el Museo de Arte de Lima para representar a su país en ARCO 2019, donde Perú fue el país invitado.

Lima (Perú), 1989  
Vive y trabaja entre  
Lima y Bilbao

**JAVIER BRAVO**  
**DE RUEDA'S** work revolves around the production of narrative forms and a visual poetics that dialogue with reality and culture from the transitional experience between Latin America and the Western world. Bravo de Rueda uses methods like accumulation and assembly as practical ways of analysing cultural syncretism phenomena.

After studying at the Arts Faculty of Pontificia Universidad Católica del Perú (Lima) and Pontificia Universidad Católica de Chile (Santiago), in 2012 he continued his studies at the Art Students League of New York and then obtained a master's in Art at the University of the Basque Country (Bilbao).

Influenced by the abstract expressionism of art informel, during the early years of his career he exhibited in Lima, Miami and New York. In 2015 he showed his work at FISAD 2015: Il senso dil corpo (Pinacoteca Alertina, Turin) and held his first solo show, *Yaku's Ride*, at Secret Sixteen Gallery (Montauk, New York). His most recent exhibitions include *Maquetas, Crónicas y Constelaciones* (Galería Impakto, Lima, 2019), *Searching for Paititi* (Espai Subsol, Barcelona, 2019) and *Trapos* (Crisis Galería, Lima, 2018). In 2019 he was chosen by the Ministry of Culture and Lima's Museo de Arte to represent his country at ARCO 2019 (Madrid), where Peru was the guest country.

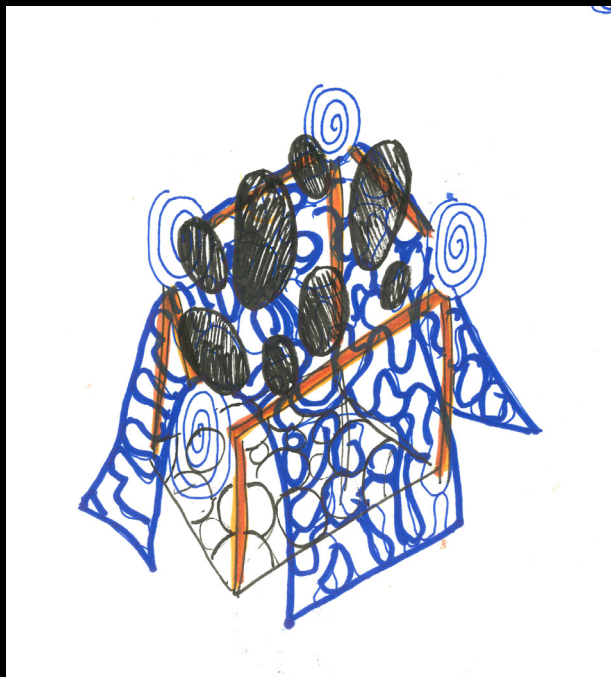
Lima (Peru), 1989  
He lives and works in  
Lima and Bilbao (Spain)

**WWW.INSTAGRAM.COM/  
JAVIERBRAVODERUEDA/?HL=ES**



# APUCLLAY: JUEGO Y DUELO

[Apucllay: To Play and Mourn]



2021

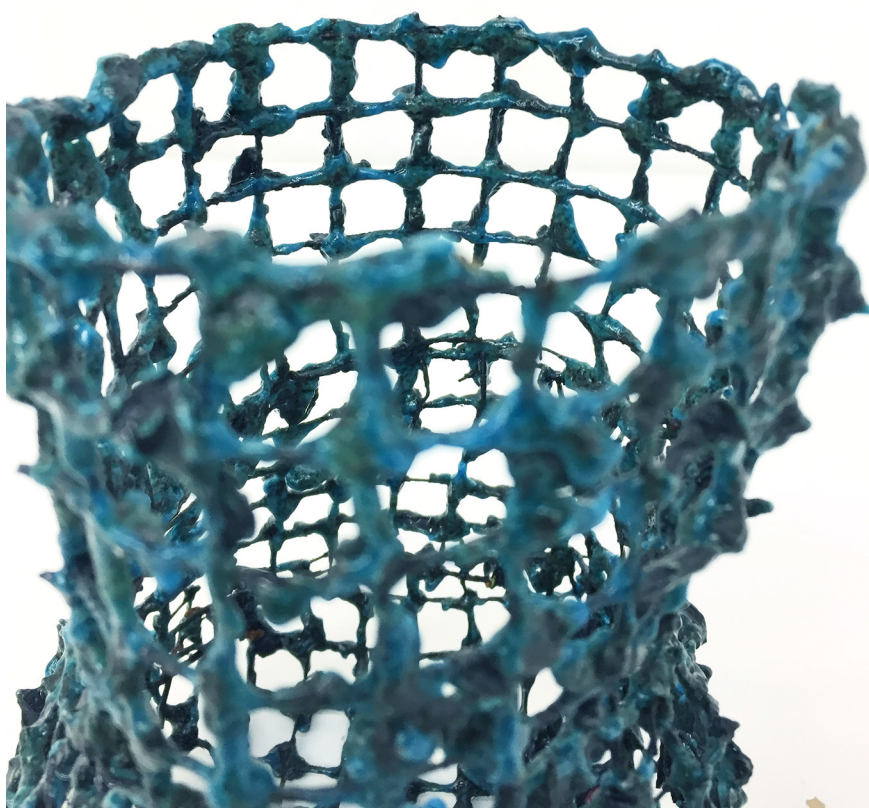
Instalación: porcelana,  
pasta egipcia, gres, tejido,  
resina, esmalte y metal  
Dibujo: óleo, tinta china y  
cera sobre papel  
Dimensiones variables

2021

Installation: porcelain, Egyptian  
paste, stoneware, fabric,  
resin, enamel and metal  
Drawing: oil, India ink  
and wax on paper  
Dimensions variable











**Apucllay: juego y duelo** ("apucllay" significa juego en lengua quechua) forma parte del vocabulario de formas aleatorias que provienen de un mundo modelado desde los orígenes del artista en Perú, absorbiendo, a la manera de anécdotas y recuerdos, representaciones abstractas y nuevos arreglos de contenido narrativo.

Para esta serie de piezas se toman como referencia esculturas rituales como la Yunza —el árbol decorado en los carnavales que simboliza la abundancia— y los castillos pirotécnicos folclóricos utilizados en celebraciones y tradiciones de la cultura andina como metáfora de la renovación tras el solsticio. Los dibujos que surgen de la reflexión en torno a estas figuras de la cultura popular andina dan lugar a una serie de elevaciones tridimensionales en el plano físico, donde se trazan rutas a seguir, así como encuentros y desencuentros con estos nuevos regímenes estéticos y éticos.

En el trabajo de Javier Bravo de Rueda, el dibujo es parte esencial del proceso y es, además, la obra en sí. Aunque la materialización de estas ideas gráficas en volumen siempre genera un problema metodológico, el carácter sincero e instantáneo del dibujo contribuye a encarar el aspecto físico del proceso. La búsqueda de estas metodologías demanda el uso de nuevos materiales junto a otros ya cono-

cidos, como papel, tejido, resina, barro y metal, incluyendo además elementos encontrados y alterados. Es a partir de esta acumulación de piezas que se construyen los objetos escultóricos, estructuras de metal y pasta egipcia compuesta por sílice, bicarbonato de sodio y óxidos metálicos.

La elaboración de un alfabeto formal se lleva a cabo mediante un mapeo gráfico de ideas, recorridos físicos por la ciudad, la producción y recolección de elementos, la transformación y, finalmente, el ensamblaje y encuentro con el espacio. Este sistema se traduce en conceptos escultóricos como la densidad, la masa, la composición, la escala, el color y el equilibrio, que el artista trabaja a partir de la acción de apilar, amontonar, superponer, juntar o colgar volúmenes.

En estas representaciones se generan coreografías de frágil equilibrio donde el esqueleto, la piel y el accesorio son los elementos preponderantes. Mediante una ecléctica selección de formas y composiciones, dialogan no solo procesos materiales experimentales sino también poéticas relacionadas con la autoconstrucción precaria, efímera y cambiante, la idea de escultura-persona y el carácter sincrético de los objetos o artefactos. Todo ello pone de relieve el dualismo naturaleza/cultura, la obsesión por la simbología andina y la mística en la era del Antropoceno.



# APUCLLAY: JUEGO Y DUELO [APUCLLAY: TO PLAY AND MOURN]

JAVIER BRAVO DE RUEDA

**Apucllay: juego y duelo** [Apucllay: To Play and Mourn] ("apucllay" means to play in Quechua) belongs to the vocabulary of random forms of the universe shaped by the artist's origins in Peru, absorbing abstract representations and new narrative arrangements as if they were anecdotes and memories.

The references for this series of works are ritual sculptures like the Yunza—the carnival tree decorated with gifts that symbolises abundance—and the folkloric firework castles used in Andean celebrations and traditions as a metaphor for renewal after the solstice. The drawings that emerge from the reflection about these figures within popular Andean culture give rise to a series of 3D elevations on the physical plane, including routes to follow and points of convergence and divergence with these new aesthetic and ethical regimes.

In Javier Bravo de Rueda's work, drawing is an essential part of the process but also the work itself. Although the materialisation of these graphic ideas into volume always generates a methodological challenge, the sincere and instantaneous nature of the drawings partly resolves the physical aspect of the process. The quest for these methodologies demands the use of new materials along with established ones, like paper, fabric, resin, mud and metal, and found and manipulated elements. It is

this accumulation of pieces that leads to the construction of the sculptural objects, structures based on metal and Egyptian paste, made out of silica, sodium bicarbonate and metal oxides.

Meanwhile, a formal alphabet is created by the graphical mapping of ideas, physical journeys through the city, the production and gathering of elements, their transformation and, finally, their assembly and connection with the space. This system is translated into sculptural concepts such as density, mass, composition, scale, colour and balance, with which the artist heaps, stacks, superimposes, combines and suspends volumes.

These representations generate finely balanced choreographies where the skeleton, skin and accessory become the predominant elements. The eclectic selection of forms and compositions establishes dialogues not only between experimental material processes but also between poetics related to precarious, ephemeral and constantly changing auto-construction, the idea of the sculpture-person and the syncretic nature of objects and artefacts. All of this underlines the dualism between nature and culture, the obsession with Andean symbols, and the mysticism of the Anthropocene era.

**CLAUDIA CLAREMI** Artista visual y cineasta, la práctica artística de Claudia Claremi se desarrolla a partir de la imagen, los vínculos y los espacios vivenciales, entre lo intangible y las estructuras del orden social.

Graduada en Dirección de Cine Documental por la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños (Cuba) y en Bellas Artes por la University of the Arts de Londres y el Instituto Superior de Arte de La Habana, ha participado en programas alternativos de estudio y producción artística como el P.O.P.S. (Colectivo Ayllu, Matadero, Madrid), Campus (Latitudes, Barcelona) y La Práctica (Beta Local, Puerto Rico), donde realizó el proyecto *La memoria de las frutas*, que se benefició de las Ayudas a la Creación Injuve 2015.

Directora de documentales experimentales como *El Tiempo* (2020, en colaboración con el MNCARS), *Centella* (2019), *Murciélagos* (2018) y *El Monte* (2017), sus proyectos artísticos y películas se han mostrado en espacios de arte como el Centre for Contemporary Arts (Glasgow); Paul Robeson Galleries (Newark, Nueva Jersey); el Museo de Arte Moderno de Medellín (Colombia); el Instituto Cervantes de Tokio y Nueva York; el CCCC (Valencia), BilbaoArte, la Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid y Matadero, así como en festivales internacionales de cine como los de Ann Arbor (Estados Unidos), Raindance (Reino Unido), Ji.hlava (República Checa), FIC Guadalajara (México) y DocumentaMadrid, entre otros. En 2020, fue galardonada con el XXXI Premio Circuitos de Artes Plásticas de la Comunidad de Madrid por el proyecto *Amnesia colonial (avenencia)*.

España/Cuba, 1986  
Vive y trabaja en Madrid

**CLAUDIA CLAREMI** A visual artist and film-maker, Claudia Claremi focuses her artistic practice on image, links and experiential spaces between the intangible and the structures of social order.

Claremi studied Documentary Film-Making at the International Film School of San Antonio de los Baños (Cuba) and Fine Art at the University of the Arts London and Havana's University of the Arts. She has also taken part in alternative artistic training and production programmes like POPS (Colectivo Ayllu, Matadero, Madrid), Campus (Latitudes, Barcelona) and La Práctica (Beta Local, Puerto Rico), where she carried out the project *La memoria de las frutas* [The Memory of Fruit], for which she received a creation grant from Injuve in 2015.

She has directed experimental documentaries like *El Tiempo* [Time] (2020, in partnership with MNCARS), *Centella* [Firefly] (2019), *Murciélagos* [Bat] (2018) and *El Monte* [The Woodland] (2017). Her art projects and films have been shown at the Centre for Contemporary Arts (Glasgow), Paul Robeson Galleries (Newark, New Jersey), Museo de Arte Moderno de Medellín (Colombia), Instituto Cervantes in Tokyo and New York, Centre del Carme Cultura Contemporània (Valencia), BilbaoArte, Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid and Matadero (Madrid), and at international film festivals, including Ann Arbor (United States), Raindance (United Kingdom), Ji.hlava (Czech Republic), FIC Guadalajara (Mexico) and DocumentaMadrid. In 2020 her project *Amnesia colonial (avenencia)* [Colonial Amnesia (Agreement)] won the 31st Circuitos de Artes Plásticas award granted by the regional government of Madrid.

Spain/Cuba, 1986  
She lives and works in Madrid

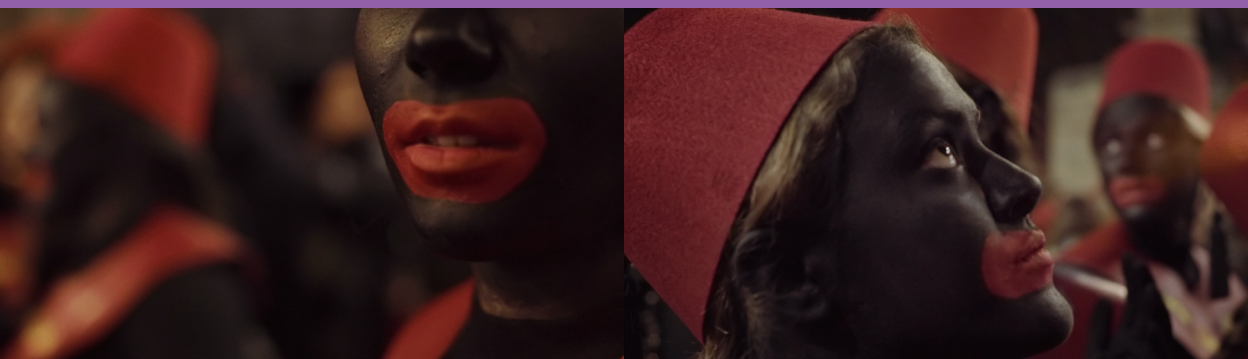
**WWW.CLAREMI.NET**

2021

Película digital FullHD, 16:9,  
sin diálogos, sonido 5.1,  
duración variable

2021

FullHD digital film, 16:9,  
no dialogue, 5.1 sound,  
variable duration



# AMNESIA COLONIAL (ESTUPOR)

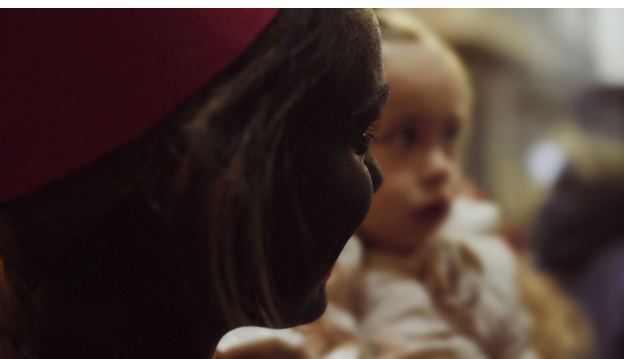
[Colonial Amnesia (Stupor)]











# AMNESIA COLONIAL (ESTUPOR)

CLAUDIA CLAREMI

**Amnesia colonial** es un conjunto de piezas audiovisuales que recogen diferentes prácticas culturales y espacios sociales en los que se manifiesta el “olvido” contemporáneo del legado colonial a la vez que se revela cómo el orden colonial se reactualiza y pervive.

Dentro de esta serie, **Amnesia colonial (estupor)** es una película construida a partir de sonidos e imágenes que documentan la cabalgata de los Reyes Magos de la ciudad de Alcoy (Alicante), una tradición navideña cargada de una estética orientalista en la que se practica el *blackface*. El proyecto es un ensayo fílmico sensorial, hipnótico e inquietante sobre el racismo estructural, las jerarquías de poder y la desmemoria colonial.

Desde 1885, cada 5 de enero los Reyes de Oriente desfilan por la ciudad de Alcoy entre bandas de música, camellos, antorchas y fuegos artificiales acompañados por cientos de pajes que cargan con paquetes y reparten regalos entre el público infantil. Estos pajes, también conocidos como *els negrets*, son jóvenes que se disfrazan de sirvientes uniformados con el rostro pintado de negro y el contorno de la boca pintado de rojo. El propósito de pintarse la cara es, dicen, evitar que se reconozca

su identidad, ya que entregan los regalos en mano y su papel es muy importante a la hora de conservar la ilusión infantil.

En la celebración de Alcoy no se menciona que originalmente *els negrets* representarían a personas afrodescendientes ni tampoco se hace referencia a que, según fuentes de documentación del siglo pasado, los pajes eran descritos como “esclavos”. Por lo tanto, la celebración establecía una equivalencia entre paje, *negret* y persona esclavizada. En la actualidad, mientras aumentan las denuncias por la práctica del *blackface*, la tradición crece y genera *merchandising*, lo que ha convertido la imagen de los pajes en un símbolo de la Navidad.

**Amnesia colonial (estupor)** explora significados de esta festividad que cuestionan lo que en apariencia es inocuo al haberse establecido y naturalizado culturalmente, así como la conveniencia de anular otros sentidos de lo que esta celebración representa.

La pieza propone una experiencia estética envolvente que permite que el espectador conecte con sus propios cuestionamientos éticos y políticos, adentrándose en un estado mental y un tiempo histórico suspendidos, en un fenómeno en espiral.

# AMNESIA COLONIAL (ESTUPOR) [COLONIAL AMNESIA (STUPOR)]

CLAUDIA CLAREMI

**Amnesia colonial** [Colonial Amnesia] comprises several audio-visual pieces that explore different cultural practices and social spaces, highlighting our “forgotten” colonial legacy while simultaneously demonstrating how the colonial order reinvents itself and lives on today.

Within this series, **Amnesia colonial (estupor)** [Colonial Amnesia (Stupor)] is a film constructed out of sounds and images from the Three Wise Men Parade in the town of Alcoy (Alicante, Spain), a Christmas tradition steeped in an orientalist aesthetic that includes the practice of blackface. The project is an unsettling, hypnotic and sensorial filmic essay about structural racism, power hierarchies and colonial forgetting.

Since 1885, every 5 January the Three Wise Men of Orient parade through the town of Alcoy accompanied by bands of musicians, camels, torch-bearers, fireworks and hundreds of pages carrying parcels and distributing gifts to the children lining the streets. Also known as *els negrets*, the pages are youths dressed up as uniformed servants with black faces and red lipstick painted around their mouths. They argue they paint their faces to disguise their identity as they hand out gifts because it's very

important to preserve the children's belief in the Three Wise Men.

The celebration in Alcoy makes no mention of the fact that *els negrets* originally represented people of African descent, and neither is there any reference to the pages being described as “slaves” in archives from the last century. The truth is that the celebration originally drew a parallel between page, *negret* and slave. Although blackface is increasingly criticised these days, the Alcoy tradition is becoming more fervent and even generating merchandising, to the extent that the pages are now a symbol of Christmas.

**Amnesia colonial (estupor)** explores the connotations of this festivity: on one level, it questions how something can appear harmless because it has become established and culturally assimilated, and on another level it examines the convenience of nullifying other meanings that are represented in this celebration.

The film offers an immersive aesthetic experience that allows spectators to establish connections with their own ethical and political questionings as they enter a suspended mental state and historical time, in a spiralling phenomenon.

**ISABEL MARCOS** es doctorando por la Universidad de Castilla-La Mancha, investigadora afiliada a la Universidad de Ámsterdam y profesora visitante en la Escuela de Bellas Artes Minerva de Groningen (Países Bajos). Artista visual, su trabajo explora la idea de la “arquitectura inestable” a través de la investigación teórica y la producción de vídeos, *performances*, instalaciones escultóricas y publicaciones.

Entre otros premios y becas, ha recibido el apoyo de Mondriaan Fonds, Fundación VEGAP, CBK-Centrum Beeldende Kunst Rotterdam, la Universidad de Castilla-La Mancha, la Comunidad de Madrid, Injuve, la Fundación BBK, el Ayuntamiento de Madrid y AECID-Ministerio de Asuntos Exteriores de España.

Ha presentado su trabajo internacionalmente en instituciones y espacios independientes como Kunstfort bij Vijfhuizen (Haarlemmermeer, Países Bajos), Art Transparent (Wroclaw, Polonia), CA2M Centro de Arte Dos de Mayo (Móstoles, Madrid), Rib (Róterdam, Países Bajos), Upominki (Róterdam), La Ira de Dios (Buenos Aires), Matadero (Madrid), Sala Amadís (Madrid), Het Wilde Weten (Róterdam), Fundación Bilbao Arte, Casco Art Institute (Utrecht, Países Bajos), Sala de Arte Joven (Madrid), Sala Unamuno (Salamanca), Raw Material Company (Dakar, Senegal) y Cité internationale des arts (París).

**Madrid, 1986**  
**Vive y trabaja entre**  
**Madrid y Róterdam**  
**(Países Bajos)**

**ISABEL MARCOS** is a PhD candidate at the University of Castile-La Mancha, a researcher at the University of Amsterdam and a visiting lecturer at the Minerva Art Academy in Groningen (Netherlands). A visual artist, her work explores the idea of “unstable architecture” through theoretical research and the production of videos, performances, sculptural installations and publications.

Among other awards and grants, she has received support from Mondriaan Fonds, Fundación VEGAP, CBK-Centrum Beeldende Kunst Rotterdam, the University of Castile-La Mancha, the regional government of Madrid, Injuve, Fundación BBK, Madrid City Council and Spain’s International Aid and Development Agency-Ministry of Foreign Affairs.

Her work has been exhibited at international institutions and independent venues such as Kunstfort bij Vijfhuizen (Haarlemmermeer, Netherlands), Art Transparent (Wroclaw, Poland), CA2M Centro de Arte Dos de Mayo (Móstoles, Madrid), Rib (Rotterdam, Netherlands), Upominki (Rotterdam), La Ira de Dios (Buenos Aires), Matadero (Madrid), Sala Amadís (Madrid), Het Wilde Weten (Rotterdam), Fundación Bilbao Arte, Casco Art Institute (Utrecht, Netherlands), Sala de Arte Joven (Madrid), Sala Unamuno (Salamanca, Spain), Raw Material Company (Dakar, Senegal) and Cité internationale des arts (Paris).

**Madrid, 1986**  
**She lives and works in**  
**Madrid and Rotterdam**  
**(Netherlands)**

# ARQUITECTURA MOJADA

[Wet Architecture]

2021

Instalación

Película monocal filmada  
en 4K, 16:9, 10' 12"; y  
plataforma con gresite  
para piscinas  
Dimensiones variables

2021

Installation

Single-channel film shot  
in 4K, 16:9, 10' 12"; and  
platform with swimming  
pool ceramic tiles  
Dimensions variable















En el libro *Bodies of Water* [Cuerpos de agua], Astrida Neimanis desarrolla un nuevo concepto de fenomenología feminista posthumana, el hidrofeminismo, que entiende que nuestros cuerpos están globalmente conectados a través del agua. Todos somos cuerpos de agua pero muchos de nosotros vivimos en cuerpos de hormigón, acero y ladrillo y nuestro contacto físico con el agua está siempre mediado por un grifo. ¿Cómo podemos pensar desde el agua mientras vivimos en la sequedad de la metrópolis?

La arquitectura y el agua parecen convivir de forma permanentemente enfrentada: el agua intenta penetrar cualquier construcción hecha por el hombre mientras que la arquitectura se empeña en controlar su flujo. Vivimos en entornos urbanos donde el agua corre por el interior de edificios y calles a través de una red que oculta cualquier evidencia visual, acústica u olfativa de su presencia.

**Arquitectura mojada** es un proyecto audiovisual centrado en la relación entre el agua y la arquitectura. El proyecto investiga la planta de tratamiento de agua potable De Berenplaat, un complejo arquitectónico brutalista diseñado por

Wim Quist y construido en 1958 al sur de Róterdam (Países Bajos). Lo que ocurre en su interior es tan enigmático como el complejo en sí: el agua contaminada es encapsulada con sulfato de hierro, creando unos copos que se precipitan al fondo y generan un manto sólido que, al retirarse, deja el agua restante purificada.

La artista muestra la desconexión que tanto los edificios de De Berenplaat como los procesos de filtrado de agua presentan respecto a la función del agua como fluido. Esta desconexión es precisamente lo que ha permitido que Isabel Marcos trabaje desde el vídeo de forma especulativa y experimental. Partiendo de la singularidad formal del complejo de De Berenplaat y de los enigmáticos procesos de purificación de agua que tienen lugar en su interior, la artista crea a través de la cámara un diálogo entre la metrópolis contemporánea y las metáforas acuáticas del discurso hidrofeminista.

La instalación se completa con el espacio de visionado donde se muestra la película, que no se limita a una caja negra sino que conforma un *display* donde los materiales utilizados invitan al espectador a sumergirse en un espacio acuático.



# ARQUITECTURA MOJADA [WET ARCHITECTURE]

ISABEL MARCOS

In her book *Bodies of Water*, Astrida Neimanis develops a new concept of posthuman feminist phenomenology—hydrofeminism—which views our bodies as being globally connected through water. Although we are all bodies of water, many of us live in bodies of concrete, steel and brick, and our physical contact with water is always mediated by a tap. How can we think as water while living in the dry metropolis?

Architecture and water seem to be permanently at odds: water seeks to penetrate all man-made constructions while architecture is determined to control its flow. We live in urban environments in which water runs through buildings and streets in a network that conceals all visual, acoustic and olfactory evidence of its presence.

**Arquitectura mojada** [Wet Architecture] is an audio-visual project that examines the relationship between water and architecture through the De Berenplaat water purification plant, a brutalist work designed by Wim Quist and built in 1958 in a town to the south of Rotterdam (Netherlands). What happens inside is just as enigmatic as the complex itself: the contaminated water is encapsulated

with iron sulphate, creating flakes that sink to the bottom and form a solid mantle which, when removed, leaves the remaining water in a purified state.

Isabel Marcos highlights the disconnect that exists between the De Berenplaat buildings and the water filtering processes with respect to the function of water as a fluid. This disconnect is precisely what has allowed the artist to work with video in a speculative and experimental manner. Using the formal singularity of the De Berenplaat complex and the mysterious water purification processes that take place inside it, Marcos and her camera create a dialogue between the contemporary metropolis and the aquatic metaphors of the hydrofeminist discourse.

The installation also comprises the viewing space where the film is screened, which is not simply a black box but forms a display in itself in which the materials invite the spectators to immerse themselves in an aquatic space.

## **nucbeade**

Quiela Nuc obtuvo un doble grado en Comunicación Audiovisual y Periodismo por la Universidad Carlos III y un máster en Creación Audiovisual Contemporánea por la Escuela de Artes Visuales Lens de Madrid. Andrea Beade se licenció en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid y obtuvo un máster en Fotografía de Autor por la Escuela de Artes Visuales Lens.

A través del medio audiovisual, la instalación y la *performance*, nucbeade construye y rescata relatos fuera de la historiografía hegemónica.

Su trabajo ha sido mostrado nacional e internacionalmente en museos y galerías como Kunstraum Kreuzberg/Bethanien (Berlín), Azkuna Zentroa (Bilbao), Espositivo (Madrid), Museum of Impossible Forms (Helsinki), RMIT Intersect, Spare Room (Melbourne) y la Universidad Miguel Hernández (Elche).

Su obra audiovisual ha sido proyectada en festivales de cine como el Festival de Málaga, el Festival de Cine Documental Alcances de Cádiz (Premio al Mejor Cortometraje), el Festival Márgenes (Madrid), el Festival Corto Ciudad Real (Premio al Mejor Documental), la Mostra Internacional de Films de Dones (Barcelona), Directed by Women Spain, Cinespaña (Toulouse), Queer Lisboa, el DC Short Film Festival (Washington D.C.) y el MELT Festival (Brisbane, Australia).

**Colectivo formado en 2017 por Quiela Nuc (Madrid, 1990) y Andrea Beade (A Coruña, 1988) Viven y trabajan en Madrid**

## **nucbeade**

Quiela Nuc graduated with a double degree in Audiovisual Communication and Journalism from Universidad Carlos III and has a master's degree in Contemporary Audiovisual Creation from Escuela de Artes Visuales Lens in Madrid. Andrea Beade has a degree in Fine Art from the Universidad Complutense de Madrid and a master's degree in Art Photography from Escuela de Artes Visuales Lens.

As nucbeade, they retrieve and construct narratives outside the hegemonic historiography through audio-visual media, installation and performance.

They have exhibited their work nationally and internationally at museums and galleries like Kunstraum Kreuzberg/Bethanien (Berlin), Azkuna Zentroa (Bilbao), Espositivo (Madrid), Museum of Impossible Forms (Helsinki), RMIT Intersect, Spare Room (Melbourne) and Universidad Miguel Hernández (Elche, Spain).

Their audio-visual work has been screened at film festivals like Festival de Málaga, Festival de Cine Documental Alcances de Cádiz (Best Short Film Award), Festival Márgenes (Madrid), Festival Corto Ciudad Real (Best Documentary Award), la Mostra Internacional de Films de Dones (Barcelona), Directed by Women Spain, Cinespaña (Toulouse), Queer Lisboa, the DC Short Film Festival (Washington, D.C.) and the MELT Festival (Brisbane, Australia).

**Collective formed in 2017 by Quiela Nuc (Madrid, 1990) and Andrea Beade (A Coruña, Spain, 1988) They both live and work in Madrid**



# LICENCIA DE AMOR B Y P

[B and P Licence to Love]



2021

Instalación

Habitación de pladur, DM,  
baldosa cerámica, azulejo  
y aluminio, objetos y  
mobiliario

176 x 300 cm

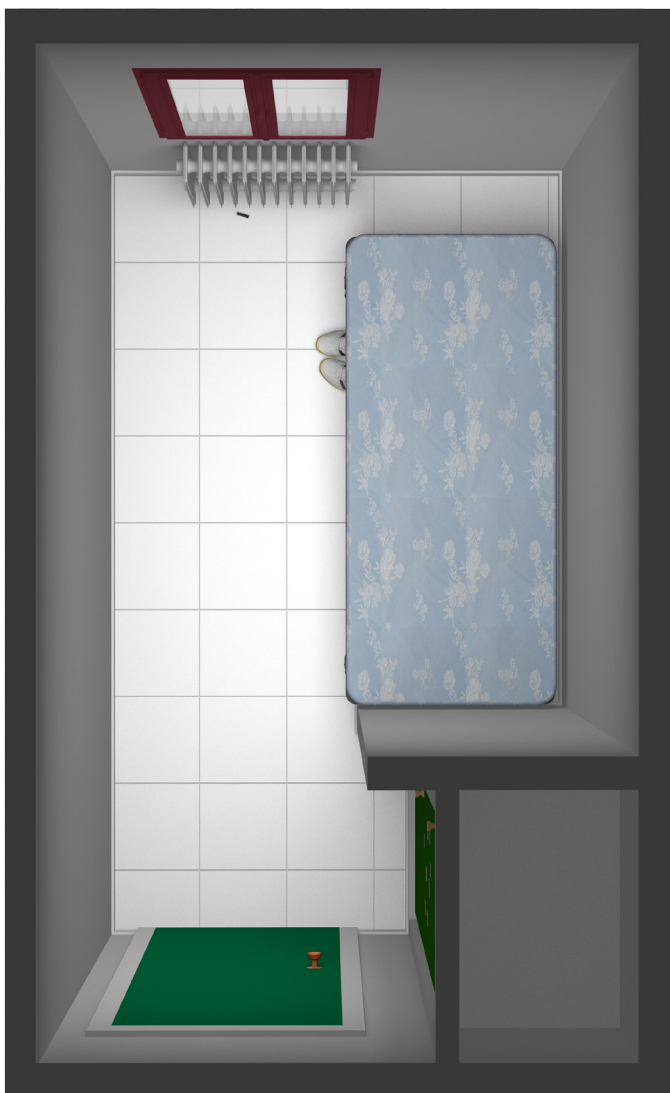
2021

Installation

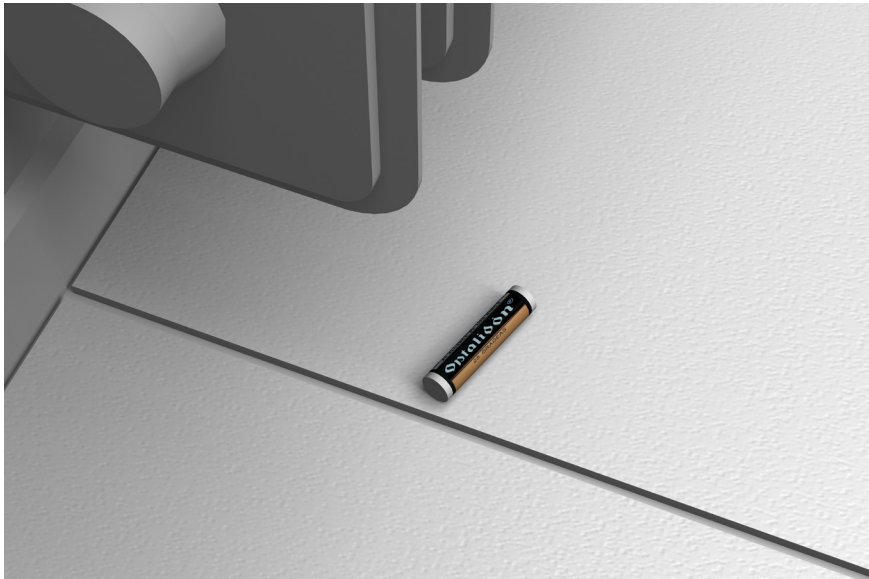
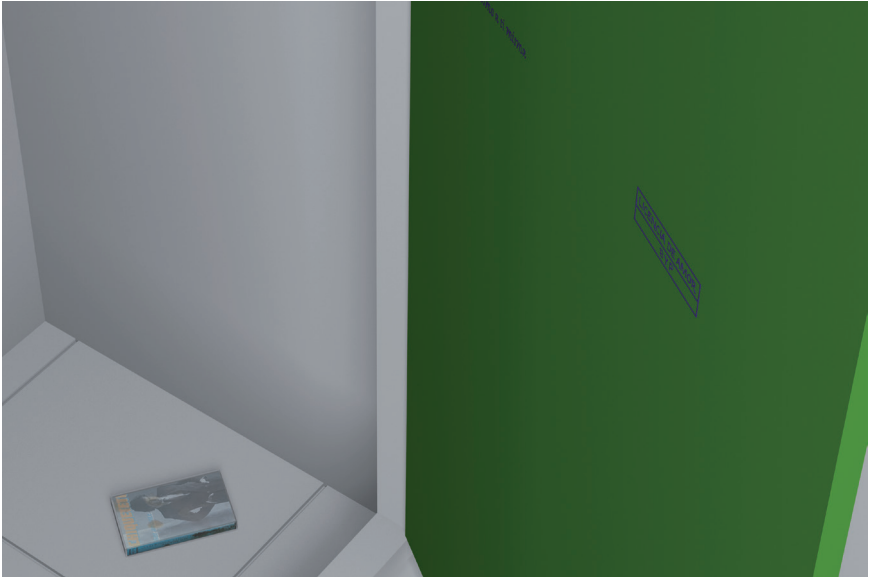
Room built with drywall,  
MDF, ceramic floor tiles,  
wall tiles and aluminium,  
objects and furniture

176 x 300 cm









La instalación **Licencia de amor B y P** reconstruye una de las habitaciones del centro Nuestra Señora del Pilar, sede del Patronato de Protección a la Mujer, ubicado en San Fernando de Henares (Madrid).

Dependiente del Ministerio de Justicia, el Patronato de Protección a la Mujer fue una institución pública española encargada de la “reeducación moral” de niñas y jóvenes menores de edad. Denunciadas por sus familiares, vecinos, profesores o por la policía, las chicas eran trasladadas a sedes ubicadas a cientos de kilómetros de sus poblaciones de origen. En estos centros, eran encerradas sin juicio previo durante un periodo de tiempo indefinido, pues su custodia pasaba a manos de las regentes de cada institución, en la mayoría de los casos órdenes religiosas femeninas.

Al centro Nuestra Señora del Pilar, activo desde 1944 hasta 1985, llegaban las jóvenes calificadas como “más rebeldes” y lesbianas. El mobiliario y los objetos puestos en escena en **Licencia de amor B y P** permanecen a día de hoy intactos en la habitación de la cuarta planta de uno de los edificios de este centro, pendiente de demolición.

El cuarto representado nos habla de Be-goña, probablemente su última habitante,

y de Puri, su novia. Las tiernas dedicato-rias de amor adolescente que vemos en el interior del armario, los cromos, los barbitúricos escondidos tras el radiador, el casete de Chiquetete, los pestillos y las cerraduras nos aportan un testimo-nio único de la represión de las mujeres durante el franquismo, la Transición y la democracia; pero también un relato de resistencia y afecto prácticamente indo-cumentado en las distintas genealogías

LGTBIQ españolas.

Los retazos de vida que encierran estos objetos y la arquitectura nos hablan de sujetos a los que se les ha negado histó-ricamente la capacidad de narrarse por pertenecer a las capas más empobrecidas de la sociedad, por su condición de meno-res de edad, racializadas y lesbianas. Ante la inminente demolición del centro y la falta de documentación sobre las mujeres que fueron encerradas en él, **Licencia de amor B y P** busca ser una cápsula del tiempo, así como un homenaje a las memorias no escritas.

**Licencia de amor B y P** es la última pieza de un corpus de obras realizadas por nucbeade a partir de 2018 en torno al deseo lésbico en España entre las décadas de 1930 y 1980.



# LICENCIA DE AMOR B Y P

## [B AND P LICENCE TO LOVE]

nucbeade

The installation **Licencia de amor B y P** [B and P Licence to Love] reconstructs one of the rooms at the Nuestra Señora del Pilar centre in San Fernando de Henares (Madrid), where the headquarters of the Women's Protection Board were located.

Part of Spain's Ministry of Justice, the Women's Protection Board was a public institution entrusted with the "moral re-education" of young girls. Denounced by their families, neighbours, teachers or the police, the girls were taken to centres hundreds of kilometres away from their home towns. There, they were locked away without a previous trial for an indefinite period of time, as their custody was handed over to the managers of these institutions, most of which were nuns.

The Nuestra Señora del Pilar centre, which was active from 1944 to 1985, was where lesbians and the "most rebellious" girls were interned. The furniture and objects displayed in **Licencia de amor B y P** remain intact to this day in a room on the fourth floor of one of the buildings at the centre, currently pending demolition.

The room represented speaks to us of Begoña, probably its last occupant, and Puri, her girlfriend. The tender dedications of

teenage love that we see inside the wardrobe, the stickers, the barbiturates hidden behind the radiator, the cassette tape of Chiquetete, and the locks and bolts provide a unique testimony of the repression suffered by women during the Francoist regime, the transition to democracy and the democratic period. But they also offer a tale of resistance and affection that is practically absent from the Spanish LGTBIQ genealogies.

The snippets of life contained in these objects and the architecture speak to us of subjects who have historically been denied the ability to tell their own stories due to their belonging to the poorer echelons of society and their status as young racialised girls and lesbians. In view of the imminent demolition of the centre and the lack of documentation about the women who were locked up in it, **Licencia de amor B y P** constitutes both a time capsule and a tribute to unwritten memories.

**Licencia de amor B y P** is the last piece in a body of work begun by nucbeade in 2018 which examines lesbian desire in Spain between the 1930s and 1980s.

**SIMÓN SEPÚLVEDA** Máster en Territorio y Paisaje por la Universidad Diego Portales de Chile, Simón Sepúlveda reside en Barcelona, donde combina su actividad como diseñador gráfico y artista.

Su trabajo suele centrarse en el desarrollo de la identidad individual de las personas asociado a temas de alcance global, como la migración, o a crisis sociales y espirituales.

En 2016 presentó en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago (Chile) el tapiz *Paisaje Migrante 01* y en 2018 las obras *Paisaje Migrante 02* y *Paisaje Migrante 03* obtuvieron sendas menciones en el Premio MAVI Arte Joven. En 2019 fue invitado a participar en la exposición *Soft Territories* (Knockdown Center, Nueva York) y en la muestra colectiva *Sharks* (Swim Gallery, San Francisco, California). Ese mismo año mostró su obra individualmente en la exposición *Maison Weberei* (Monopol, Berlín) y recibió el premio Young Guns del Art Directors Club de Estados Unidos, otorgado a promesas de menos de treinta años.

A comienzos de 2020 participó en la exposición *Daño Estructural* organizada en el Persa Víctor Manuel (Santiago, Chile), que, a raíz de la crisis político-social que se vivía en el país, convocó a veinte artistas para que crearan una pieza montada sobre una estructura de ladrillo. Este trabajo fue el primero que realizó en torno a la transición en Chile, dando paso al desarrollo de su proyecto *1989-2019*.

**Santiago (Chile), 1989**  
**Vive y trabaja en**  
**Barcelona**

**SIMÓN SEPÚLVEDA** With a master's degree in Territory and Landscape from Universidad Diego Portales in Chile, Simón Sepúlveda lives in Barcelona, where he works as a graphic designer and artist.

His projects usually examine how people develop their individual identity, tied in with universal themes like migration and social or spiritual crises.

In 2016, he exhibited his tapestry *Paisaje Migrante 01* [Migrant Landscape 01] at Museo Nacional de Bellas Artes (Santiago, Chile) and in 2018 both *Paisaje Migrante 02* and *03* obtained mentions at the MAVI Arte Joven Award. In 2019 he was invited to take part in the group shows *Soft Territories* (Knockdown Center, New York) and *Sharks* (Swim Gallery, San Francisco, California). That same year he held a solo show as part of the *Maison Weberei* exhibition (Monopol, Berlin) and won the Young Guns Prize awarded by the Art Directors Club of the United States to up-and-coming talents under the age of thirty.

At the beginning of 2020 he took part in *Daño Estructural* at Persa Víctor Manuel (Santiago, Chile). Organised in the wake of the political and social crisis sweeping across the country, this exhibition featured twenty artists who were invited to create works which were then mounted on a brick structure. This was Simón Sepúlveda's first work on the transition in Chile, which led to his *1989-2019* project.

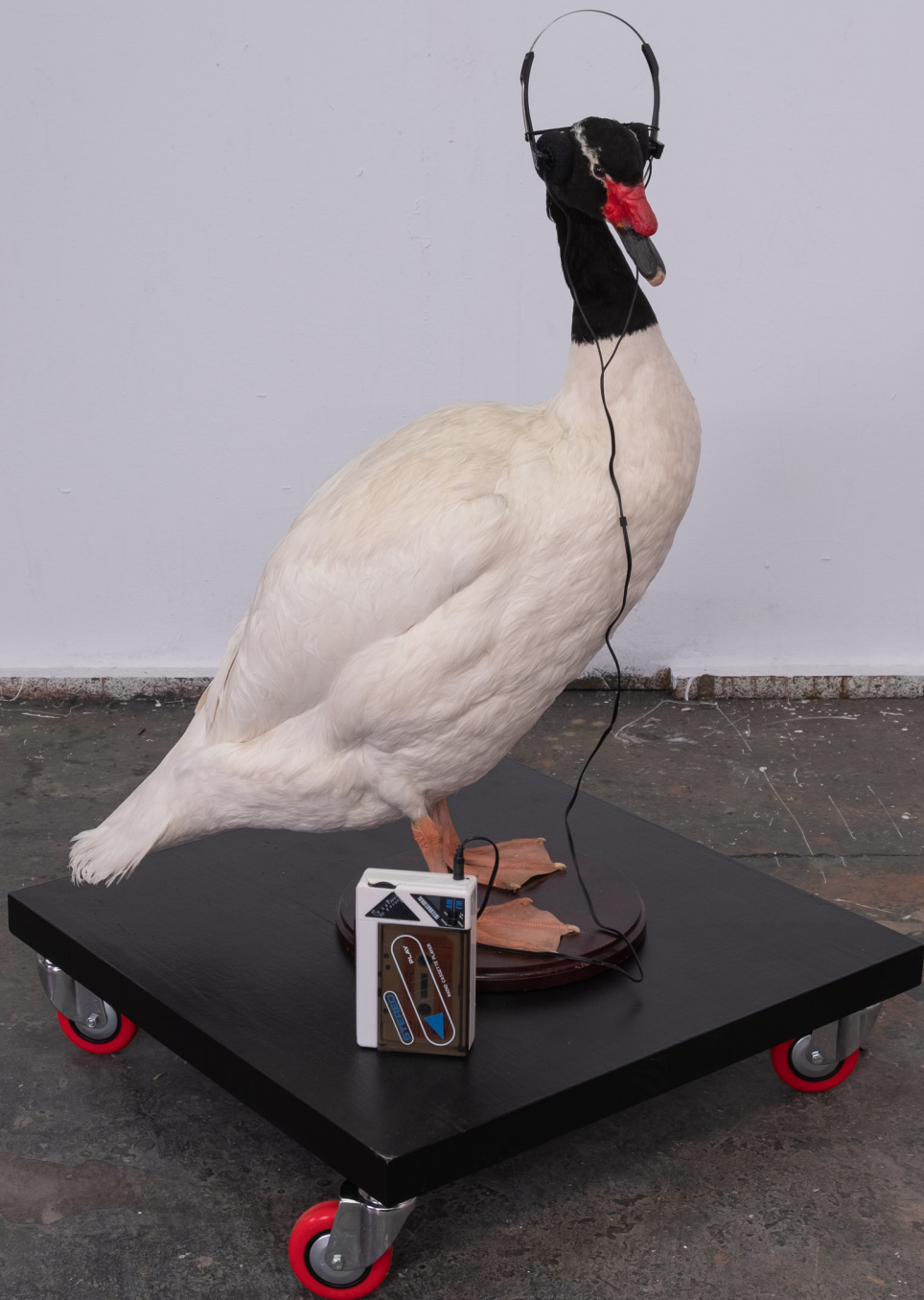
**Santiago (Chile), 1989**  
**He lives and works in**  
**Barcelona**



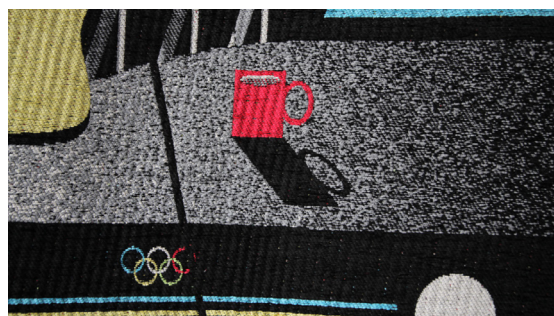
1989-2019

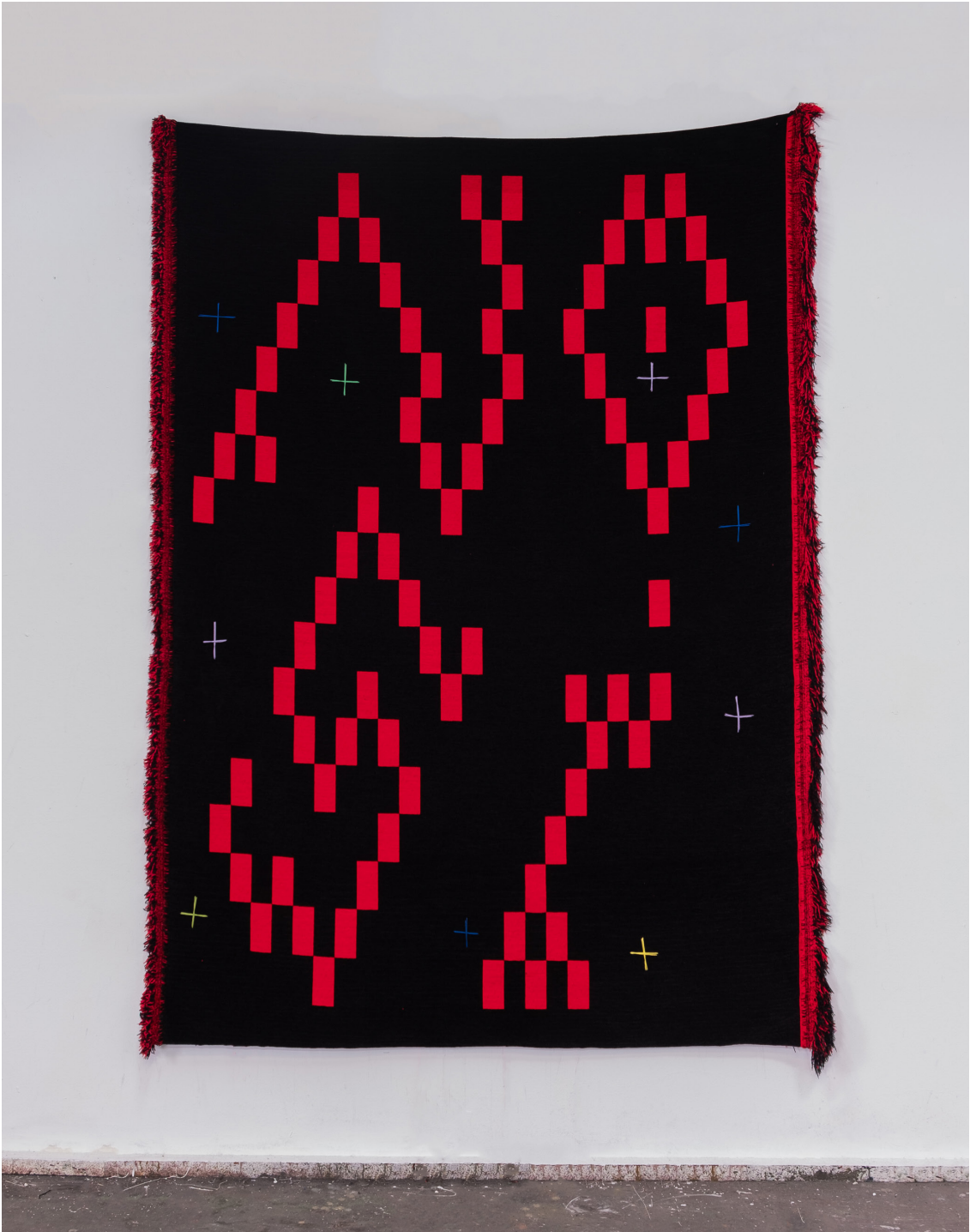
2021  
Instalación  
Tapices y objetos  
escultóricos  
Dimensiones variables

2021  
Installation  
Tapestries and sculptural  
objects  
Dimensions variable













## SIMÓN SEPÚLVEDA

1989 y 2019 son dos de los años más importantes a nivel social, estructural y cultural en la historia reciente de Chile. En 1988 ganó el “No” en el plebiscito sobre la dictadura de Augusto Pinochet y en 1989 tuvieron lugar las elecciones presidenciales. En el año 2019 comenzó el estallido social provocado por la subida del precio del transporte y numerosas injusticias e inequidades.

El proyecto **1989-2019** muestra una línea del tiempo público/privado de esta época de transición en Chile, donde diferentes hitos, personajes populares y temáticas se entrecruzan en diferentes momentos de estos treinta años, que coinciden con la edad del artista y conforman la visión e interpretación identitaria de Chile. La estructura del proyecto se configura desde una fase de investigación colaborativa previa al desarrollo de la obra en la que, partiendo de diferentes tópicos y temas, el artista ha colaborado con distintos colectivos y especialistas para investigar sobre estos treinta años de historia.

Basándose en esta investigación, Simón Sepúlveda ha desarrollado treinta obras que vinculan y muestran temáticas relacionadas con la economía, la educación, el género, la vivienda, la migración, la ecología y las nuevas tecnologías. La formalización del proyecto en forma de instalación mezcla muchas de las obras de nueva creación, principalmente textiles, con otras ya realizadas anteriormente. Los tapices tie-

nen una doble lectura como soporte para el artista, primero como narradores de la historia y cotidianidad de las personas que los trabajan y, en segundo lugar, por la naturaleza de lo textil como elemento que cobija y protege aquello que lo usa, ya sea una persona o un espacio. Así, un tapiz hecho a mano, uno en *jacquard* o una bandera conviven e incluso se enriquecen entre sí como elementos contestatarios por excelencia en la historia de Chile. Además, la instalación incorpora fanzines y entrevistas para generar un diagrama circular que conecta diferentes medios y materiales en un espacio caótico.

La propuesta de Sepúlveda busca analizar a través del arte la época reciente de la historia de Chile, generando un relato personal e íntimo. El artista está convencido de que, partiendo de un conjunto de relatos particulares, se pueden construir una idea e identidad mucho más fuerte de un país. La intervención en el proceso de protagonistas relacionados con esta historia pretende explorar diferentes lenguajes y conectar distintas situaciones y temáticas a partir de un ejercicio tan simple como una línea del tiempo. Por último, Sepúlveda también reivindica en su obra el trabajo manual, especialmente el textil, como técnica válida en el mundo del arte contemporáneo, intentando desmarcarlo del rol secundario y doméstico que se le suele otorgar.

## SIMÓN SEPÚLVEDA

1989 and 2019 are two of the most important years, on a social, structural and cultural level, in the recent history of Chile. In 1988, “No” won the plebiscite on the dictatorship of Augusto Pinochet, paving the way to the presidential election in 1989. The year 2019 saw the outbreak of social unrest caused by a rise in the price of transport and numerous injustices and inequalities.

The project **1989-2019** presents a public/private timeline of this period of transition in Chile. Different milestones intersect with popular, familiar and thematic figures at various moments during these thirty years, which coincide with the artist’s age and shape the vision and interpretation of Chile’s identity. The structure of the project is articulated around a preliminary research phase, prior to the construction of the work, during which the artist selected a series of topics and themes and collaborated with different collectives and experts to investigate this thirty-year period in the history of his country.

Based on this research, Simón Sepúlveda has developed thirty works that link and highlight themes related to the economy, education, gender, housing, migration, ecology and new technologies. The project adopts the form of an installation, mixing numerous new works, mainly textile, with earlier ones. The tapestries offer a dual

reading as supports for the artist, firstly as narrators of history and the everyday lives of the people who make them, and secondly due to the nature of textiles as elements that shelter and protect the people and the spaces that make use of them. Thus, a hand-made tapestry, a piece of jacquard and a flag can coexist and even enrich each other as quintessential controversial elements in the history of Chile. The installation also includes fanzines and interviews, generating a circular diagram that connects different media and materials in a chaotic space.

Sepúlveda’s proposal analyses the recent history of Chile through art, creating a personal and intimate narrative. The artist is convinced that a set of individual narratives can be used to construct an idea and a much stronger identity of a country. The inclusion in the process of leading figures related to this history is his way of exploring different languages and connecting different situations and themes through such a simple exercise as a timeline. Ultimately, Sepúlveda’s project vindicates manual work—especially textiles—as a valid medium in the contemporary art world and attempts to dissociate it from the secondary and domestic role to which it is usually consigned.

**HELENA VINENT** Graduada en Artes Aplicadas a la Escultura por la Escola Llotja de Barcelona y en Bellas Artes por la Universitat de Barcelona, actualmente cursa el máster en Estudios Culturales y Artes Visuales (perspectivas feministas y cuir/queer) de la Universidad Miguel Hernández.

Ha sido residente en Fabra i Coats (Barcelona, 2017) con la beca para Artistas Visuales SAC-FiC y artista residente de larga duración en Hangar (Barcelona, 2018-2020) y actualmente está realizando una residencia en La Escocesa (Barcelona) que se prolongará hasta 2022. En 2017 fue galardonada con el Premio de Creación de Sala d'Art Jove de Barcelona. En 2018 obtuvo la Beca de Creación Guasch Coranty y la de producción otorgada por Hangar; en 2019 la Beca de Artes Visuales de la Fundació Güell, en colaboración con Homesession; y en 2020 la Beca de Producción de Baumannlab, la de Creación y Museos del ICUB y la Beca para la Investigación y la Innovación en el ámbito de las Artes Visuales de la Generalitat de Catalunya.

Entre otros espacios, ha expuesto obra en el Museu de la Música de Barcelona, el Museu Can Framis de la Fundació Vila Casas, el Festival LOOP, Fabra i Coats, Sant Andreu Contemporani, Art Nou, Swab Barcelona Art Fair y el Arts Santa Mònica (siempre en Barcelona), la Galería Fran Reus (Palma de Mallorca), el espacio independiente Storm and Drunk (Madrid) y el Festival Embarrat (Tárrega, Lérida).

**Barcelona, 1988**  
**Vive y trabaja en**  
**Barcelona**

**HELENA VINENT** studied Applied Arts (Sculpture) at Escola Llotja in Barcelona and Fine Art at the University of Barcelona. She is currently enrolled in the master's degree in Cultural Studies and Visual Arts (Feminist and Queer Perspectives) at Universidad Miguel Hernández.

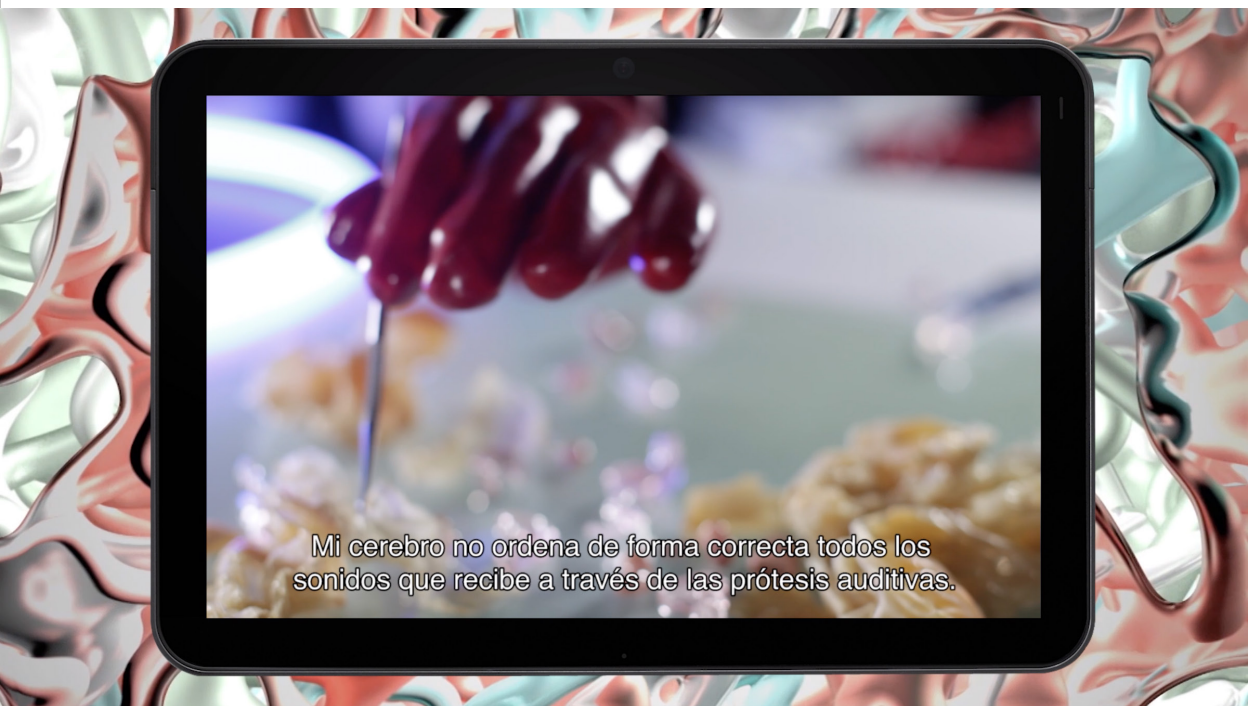
Vinent did a residency at Fabra i Coats (Barcelona) in 2017 (courtesy of a SAC-FiC grant for visual artists). She was an artist in residence at Hangar (Barcelona) from 2018 to 2020 and she is currently undertaking a residency at La Escocesa (Barcelona) until 2022. In 2017 she won the production prize awarded by Sala d'Art Jove de Barcelona, and she has received a number of grants: in 2018, a Guasch Coranty creation grant and a production grant awarded by Hangar; in 2019, a visual arts grant from Fundació Güell, in association with Homesession; and in 2020, a production grant from Baumannlab, a creation and museum grant from Institut de Cultura de Barcelona (ICUB) and a grant from the regional government of Catalonia for research and innovation in the visual arts.

She has exhibited work at a variety of venues, including Museu de la Música, Museu Can Framis-Fundació Vila Casas, LOOP Festival, Fabra i Coats, Sant Andreu Contemporani, Art Nou, Swab Barcelona Art Fair and Arts Santa Mònica (all in Barcelona), Galería Fran Reus (Palma de Mallorca), the independent venue Storm and Drunk (Madrid) and Festival Embarrat (Tárrega, Lleida).

**Barcelona, 1988**  
**She lives and works**  
**in Barcelona**

# LA PRÓTESIS QUE DIRIGIÓ AL ÓRGANO CONTRA SÍ MISMO

[The Prosthesis that Directed the Organ against Itself]



2021

Instalación

Vídeo, sonido (Carles Esteban), hierro,  
aluminio, látex, cerámica, espuma

de poliuretano, resina y yeso

Dimensiones variables

2021

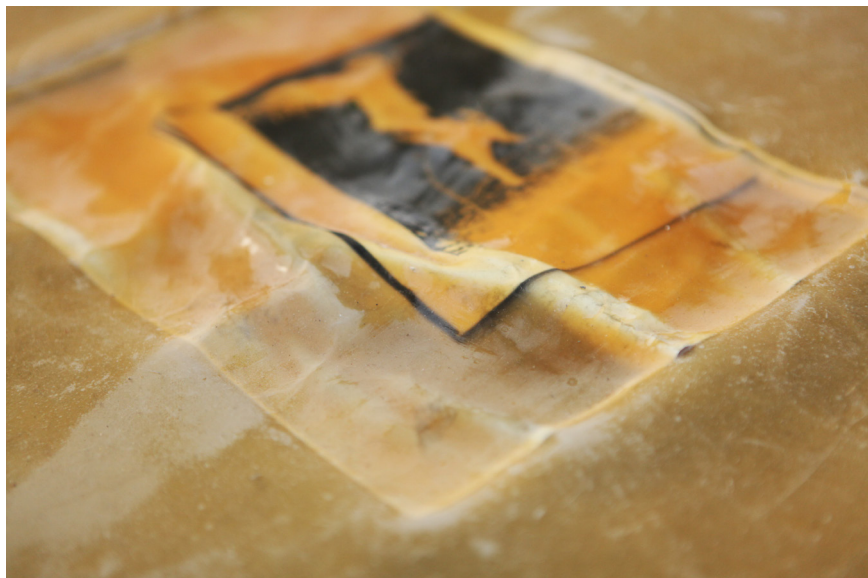
Installation

Vídeo, sound (Carles Esteban),  
iron, aluminium, latex, ceramic,

polyurethane foam, resin and plaster

Dimensions variable













# LA PRÓTESIS QUE DIRIGIÓ AL ÓRGANO CONTRA SÍ MISMO

**HELENA VINENT**

Este proyecto se centra en la construcción indentitaria del cuerpo asignado como discapacitado. Helena Vinent aborda la idea de la construcción humana y posthumana desde su posicionamiento como persona sorda y su dependencia de instrumentos no biológicos —como las prótesis auditivas y los subtítulos— para la comunicación oral.

Partiendo de esta premisa, la artista presenta una instalación compuesta por una serie de piezas que se conceptualizan en torno a la idea de prótesis, entendiendo las prótesis como instrumentos de modificación del cuerpo que intentan reemplazar una función anatómica o sensorial. No obstante, esta función falla según la lógica capacitista, que establece reglas de producción de los cuerpos prácticamente inamovibles. Según la relación de la propia artista con las prótesis, hay algo contradictorio en esta función: “En nuestro día a día los objetos protésicos son piezas que nos adaptan y se adaptan a nosotros pero que también nos constriñen, ya que nos moldean para encajar dentro de un sistema homogeneizante de regulación corporal que no cuestiona los privilegios sociales dominantes”.

Con este proyecto, Vinent quiere cuestionar el rol adaptador de las prótesis, descontextualizando estas de su función y escenario habitual y presentándolas como objetos de placer instalados en la sala de exposición. Esta estrategia permite a la artista especular con la invención de otros órganos y extensiones artificiales que dinamitan las relaciones de interdependencia habituales entre tecnología y cuerpo.

La instalación se formaliza mediante vídeo, sonido, imagen fija, látex y diversos objetos que funcionan como réplicas desfiguradas de moldes del oído y prótesis auditivas. El vídeo articula mediante subtítulos un relato fragmentado de teoría-ficción que especula sobre otros cuerpos e imaginarios, permitiendo desviar la atención de las normas corporales imperantes e indagar en la idea de lo protésico y el concepto del cibernético. Se cuestiona así la idea de lo que es humano y las consecuencias políticas y materiales de esta concepción.

El proyecto de Vinent, así como su formalización a modo de instalación, dan lugar a un escenario donde cobra vida una ficción matérica que se funde entre lo humano y lo biotecnológico.

# LA PRÓTESIS QUE DIRIGIÓ AL ÓRGANO CONTRA SÍ MISMO [THE PROSTHESIS THAT DIRECTED THE ORGAN AGAINST ITSELF]

**HELENA VINENT**

Helena Vinent's project revolves around the construction of the identity of the "disabled" body. The artist addresses the idea of human and posthuman construction from her perspective as a deaf person and her dependence on non-biological instruments—such as hearing aids and subtitles—for oral communication purposes.

Based on this premise, she presents an installation comprising a series of pieces that are conceptualised around the idea of prostheses as instruments that modify the body and attempt to replace an anatomical or sensory function. However, this function fails according to ableist logic, which establishes practically immovable rules for the production of bodies. According to the artist's own experience with prostheses, there is something contradictory about this function: "Nowadays, prosthetic objects are pieces that adapt us and adapt to us, but they also constrain us as they mould us to fit into a homogenising system of body regulation that never questions the prevailing social privileges."

In her project, Vinent challenges the adaptive role of prostheses by decontextualis-

ing them from their usual function and setting, presenting them instead as objects of pleasure on display in an exhibition hall. This strategy enables the artist to speculate about the invention of other organs and artificial extensions that subvert the usual interdependent relations between technology and the body.

The installation comprises video, sound, still images, latex and various objects that operate as disfigured replicas of earmoulds and hearing aids. The subtitles in the video construct a fragmented theoretical-fictional narrative about other bodies and image-ries, drawing our attention away from the dominant body forms to explore the idea of prostheses and the concept of the cyborg. Thus, the artist questions the notion of what is human and the political and material consequences of this conception.

Vinent's project and its presentation as an installation give rise to a scenario in which a tangible fiction straddling the human and the bionic comes to life.





## FUNDACIÓN MONTEMADRID

### PATRONOS / TRUSTEES

Jesús Núñez Velázquez  
Carmen Acedo Grande  
María Luisa Basa Maldonado  
Amalia Gómez Gómez  
José Ramón de Hoces  
Julio Luis Martínez Martínez  
María Teresa Mogín Barquín  
Clara Pardo Gil  
José Manuel Pérez Díaz-Pericles

### DIRECTOR GENERAL

José Guirao Cabrera

## LA CASA ENCENDIDA

### DIRECTORA / DIRECTOR

Lucía Casani

### SUBDIRECTORA / DEPUTY DIRECTOR

Mónica Carroquino

### RESPONSABLE DE EXPOSICIONES / EXHIBITIONS MANAGER

María Nieto García

### RESPONSABLE DE PUBLICACIONES Y MEDIACIÓN / PUBLICATIONS AND EDUCATION MANAGER

Vanessa Casas Calvo

### GESTIÓN DE EXPOSICIONES Y PROGRAMA PÚBLICO / EXHIBITIONS MANAGEMENT AND PUBLIC PROGRAM

Elena Fernández-Savater

## GENERACIÓN 2021

### JURADO / JURY

Ana Botella  
Soledad Gutiérrez  
Ivan López Munuera

### EXPOSICIÓN

### COMISARIO / CURATOR

Ignacio Cabrero

### MONTAJE Y TRANSPORTE / ASSEMBLY AND TRANSPORT

Intervento

### SEGURO / INSURANCE

Hiscox

### PUBLICACIÓN / PUBLICATION

### DISEÑO / DESIGN

Eider Corral

### EDICIÓN DE TEXTOS / COPY-EDITING

Exilio Gráfico

### TRADUCCIÓN / TRANSLATIONS

Polisemia SL

### FOTOMECÁNICA / IMAGE PROCESSING

La Troupe

### IMPRESIÓN / PRINTERS

VyA Impresores

### © de los textos / texts:

sus autores / their authors

### © de las fotografías / photographs:

sus autores / their authors

© de las fotografías de Helena Vinent /  
of Helena Vinent's photographs:

Violeta Mayoral y/and Marla Jacarilla

© de los renders de nucbeade /

of nucbeade's renders: Expanded Matter

ISBN: 978-84-09-26722-4

Depósito Legal: DL: M-31819-2020

