

Generación 2023

Un año más, y van más de dos décadas, el apoyo de la Fundación Montemadrid a la creación joven se hace patente con esta nueva exposición de los premios Generación 2023. La convocatoria de Generaciones se ha convertido en un referente nacional para artistas emergentes menores de 35 años dando a conocer sus proyectos e impulsando sus carreras; una exposición de obligada visita para el sector donde descubrir a los artistas que serán referencia en los próximos años dentro del panorama del arte contemporáneo español actual.

A esta XXIII edición de la Convocatoria de Apoyo al Arte Joven Generaciones se han presentado más de 250 proyectos por los que estamos profundamente agradecidos y que nos hacen volver a implicarnos un año más en este compromiso de apoyo a los nuevos creadores de nuestro país. Como decía León Tolstói en *¿Qué es el Arte?*: “Toda obra de arte pone en relación al sujeto a quien se dirige con el que la produjo y con todos los sujetos que simultánea, anterior o posteriormente reciben la impresión de ella”. Sin duda, contribuir a esta relación fructífera entre artistas y públicos es una de las misiones de la Fundación Montemadrid a través de estos premios.

Los artistas y proyectos ganadores de esta edición son: José María Avilés (Cuenca, Ecuador, 1988), *Pista de aterrizaje*; Fuentesal Arenillas (Julia Fuentesal Rosa, Huelva, 1986, y Pablo Muñoz de Arenillas, Cádiz, 1989), *ponerse un cojín de sombrero*; Mar Guerrero (Palma, 1991), *Un viaje eterno*; Gabriel Pericàs (Palma, 1988), *Tracking Astray*; Mercedes Pimiento (Sevilla, 1990), *Superficie neutra*; Mònica Planes (Barcelona, 1992), *Hacia con el brazo (MURO)*; Perla Zúñiga (Madrid, 1996), *Sala de infusiones*; y ¥€\$Si PERSE (Jesús C. González Fernández, España, 1989, y Miguel López Gómez, España, 1990), *NEW DARK AGE*.

Quisiera dar las gracias por su labor e implicación a los profesionales que han conformado el jurado: Aimar Arriola, comisario independiente e investigador asociado (2020-2023) en Azkuna Zentroa, Bilbao; Yaiza Hernández, profesora de Culturas Visuales en Goldsmiths, Universidad de Londres; y Catalina Lozano, comisaria jefa del Museo Vasco de Arte Contemporáneo, ARTIUM Museoa. También, un reconocimiento especial a los miembros del 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 Joaquín García Martín, comisario independiente, por realizar un año más una labor fundamental de preselección de los proyectos.

Por último, quisiera expresar mi gratitud a la Fundación Banco Sabadell y, de manera muy especial, a su director Miquel Molins, que por cuarto año consecutivo ha contribuido con su patrocinio a esta publicación; también al comisario, Ignacio Cabrero, y a todas aquellas personas que han trabajado para que esta convocatoria sea posible de nuevo.

Mi más sincera felicitación y los mejores deseos de futuro en sus carreras a los ocho artistas seleccionados.

Having supported young talent for more than two decades, Fundación Montemadrid is proud to host the new exhibition of the winning projects of Generación 2023. Generaciones has become a key national platform for emerging artists under the age of thirty-five, raising awareness of their projects and boosting their careers. For the sector in general, it is a must-see exhibition to discover the artists who will become a reference in the coming years within the Spanish contemporary art scene.

This 23rd edition of Generaciones, our awards and grants program to support young artists, received more than 250 projects, for which we are genuinely grateful and which reaffirm our commitment to supporting new creators in our country. As Leo Tolstoy wrote in *What Is Art?* “Every work of art causes the receiver to enter into a certain kind of relationship both with him who produced, or is producing, the art and with all those who, simultaneously, previously or subsequently, receive the same artistic impression.” Contributing to this fruitful relationship between artists and audiences is undoubtedly one of the missions Fundación Montemadrid pursues through Generaciones.

The winning artists and projects this year are: José María Avilés (Cuenca, Ecuador, 1988), with *Pista de aterrizaje* [Landing Strip]; Fuentesal Arenillas (Julia Fuentesal Rosa, Huelva, 1986, and Pablo Muñoz de Arenillas, Cádiz, 1989), with *ponerse un cojín de sombrero* [wearing a cushion for a hat]; Mar Guerrero (Palma, 1991), with *Un viaje eterno* [An Eternal Journey]; Gabriel Pericàs (Palma, 1988), with *Tracking Astray*; Mercedes Pimiento (Seville, 1990), with *Superficie neutra* [Neutral Surface]; Mònica Planes (Barcelona, 1992), with *Hacia con el brazo (MURO)* [Towards with the Arm (WALL)]; Perla Zúñiga (Madrid, 1996), with *Sala de infusiones* [Infusion Room]; and ¥€\$Si PERSE (Jesús C. González Fernández, Spain, 1989, and Miguel López Gómez, Spain, 1990), with *NEW DARK AGE*.

I would like to take this opportunity to thank the members of the jury for their effort and dedication: Aimar Arriola, freelance curator and associate researcher (2020-2023) at Azkuna Zentroa, Bilbao; Yaiza Hernández, lecturer in Visual Cultures at Goldsmiths, University of London; and Catalina Lozano, chief curator at ARTIUM Museoa, Museum of Contemporary Art of the Basque Country. Also, a special acknowledgement to the members of the pre-jury, who once again performed the vital task of shortlisting the finalists: Cristina Anglada, freelance curator; Selina Blasco, lecturer in Theory and History of Art at the School of Fine Arts of the Universidad Complutense de Madrid; and Joaquín García Martín, freelance curator.

Lastly, I would like to express my gratitude to Fundación Banco Sabadell—especially to its director, Miquel Molins—for sponsoring this publication for the fourth consecutive year; to the curator, Ignacio Cabrero; and to all those who have worked to make this programme possible once again.

My most sincere congratulations to the eight selected artists, and my very best wishes for their future careers.

- 06 Gracias a la escultura. De “nada”
Thanks to Sculpture, Made Out of “Nothing”
Ignacio Cabrero
- 28 Estudio de un tecnohallazgo de dispositivo
de memoria tipo Mac en un yacimiento de
correo electrónico (email) AE/SUEsp pre-GRF
e IGR patrocinado por NestléMicros sobre
una convocatoria llamada Generaciones
*Study of a Mac-type memory device techno-finding
sponsored by NestléMicros concerning a grant
award named Generaciones in a pre-GFR and
pre-FRW AE/SsSp email deposit*
Joaquín García Martín
- 40 José María Avilés
Pista de aterrizaje
- 54 Fuentesal Arenillas
ponerse un cojín de sombrero
- 70 Mar Guerrero
Un viaje eterno
- 84 Gabriel Pericàs
Tracking Astray
- 98 Mercedes Pimiento
Superficie neutra
- 114 Mònica Planes
Hacia con el brazo (MURO)
- 126 Perla Zúñiga
Sala de infusiones
- 142 ¥€\$Si PERSE
NEW DARK AGE

Gracias a la escultura. De “nada”

Ignacio Cabrero

“Tengo que hacerle una estatua, porque además de pintor soy escultor”. Por esta frase, extraída de un fragmento de *El poeta asesinado* de Guillaume Apollinaire, se declaraba Pablo Picasso impresionado. Y no era para menos. Al parecer, en su libro de 1916, su amigo había creado el personaje del pájaro de Benin inspirándose en Picasso:

—Tengo que hacerle una estatua
—dijo el pájaro de Benin—, porque
además de pintor soy escultor.
—Es verdad, hay que levantarle una
estatua —dijo Tristusa.
—¿Pero en dónde? —preguntó el pájaro
de Benin—. El Gobierno no nos
concederá terreno. Corren malos
tiempos para los poetas.

—Eso dicen —repuso Tristusa—,
pero puede que no sea cierto.
¿Qué le parece a usted el bosque
de Meudon, señor pájaro?
—Ya había pensado en él. Solo que
no me atrevía a decirlo. Vaya por
el bosque de Meudon.
—¿Y de qué va a ser la estatua?
—preguntó Tristusa—. ¿De mármol?
¿De bronce?
—No, eso está ya muy anticuado
—respondió el pájaro de Benin—.
He de hacerle una sólida estatua
de nada, como la poesía y como
la gloria¹.

Tras la muerte del poeta en 1918, se pensó
que Picasso era el más apropiado para realizar

¹ Guillaume Apollinaire, *El poeta asesinado*, trad. Manuel Hortonedá, Barcelona, Barataria, 2012, p. 142.

Thanks to Sculpture, Made Out of “Nothing”

Ignacio Cabrero

“I ought to make a statue to him, for I am not only a painter but also a sculptor.” Pablo Picasso claimed to have been impressed by this phrase from Guillaume Apollinaire’s *The Poet Assassinated*. And no wonder. Apparently, in his 1916 book, his friend had created the character of the Bird of Benin inspired by Picasso.

“I ought to make a statue to him”,
said the Bird of Benin, “for I am
not only a painter but also a sculptor”.
“That’s right”, said Tristouse.
“We must raise a statue
to him.”
“Where?” asked the Bird of Benin.
“The government will not grant us any
ground. Times are bad for poets.”

“So they say”, replied Tristouse,
“but perhaps it isn’t true.
What do you think of the
Meudon woods?”
“I thought of that, but I dared not
say it. Let’s go to the Meudon woods.”
“A statue of what?” asked
Tristouse. “Marble? Bronze?”
“No, that’s old fashioned. I must
model a profound statue out
of nothing, like poetry and glory.”¹

After the poet passed away in 1918, Picasso was deemed to be the most appropriate artist to make a sculpture/monument for his tomb in the Père Lachaise cemetery. It seems the painter followed the poet’s instructions and presented a solid statue, an elaborate

¹ Guillaume Apollinaire, *The Poet Assassinated*, transl. Matthew Josephson (New York: The Broom, 1923), p. 161.

una escultura/monumento para su tumba en el cementerio del Père Lachaise. Parece que el pintor siguió las indicaciones del poeta y presentó una sólida estatua, una intrincada maqueta de alambre y chapa que intentaba dibujar el vacío (la “nada”) y que había realizado con su amigo el escultor Julio González. Pero a la comisión encargada aquello le pareció “nada”. No apreciaron la obra que presentaba el artista, un tipo de escultura que parecía más bien un “dibujo en el aire”, una escultura de la nada, de lo intangible. Menos mal que, al menos, la colaboración entre Picasso y González generó la creación de obras que revolucionarían la escultura del siglo xx.

Una revolución que ya había comenzado a finales del xix, también con un encargo, o más bien dos encargos a un mismo artista, Auguste Rodin, quien tenía su taller en el bosque de Meudon, próximo a París, que mencionaba Apollinaire. Se trataba de *La puerta del infierno* y la escultura en honor a Balzac. Dos encargos también fallidos que nunca llegaron a ocupar el lugar al que estaban destinados, quizás porque ya no necesitaban de ningún pedestal. Así, con Rodin la escultura se liberó de la “lógica monumental” a la que estaba sujeta, expandiéndose hasta llegar a parecer para algunos incluso un estorbo, como declaró el artista americano Barnett Newman con rotundidad en la década de 1950: “Escultura es aquello con lo que tropiezas cuando das un paso atrás para contemplar un cuadro”.

La revolución continuó con el artista Marcel Duchamp, pero no solo por sus objetos escultóricos *ready-made*, sino por ese viaje que realizó a Estados Unidos en octubre de 1926 acompañando diecinueve esculturas del artista Constantin Brancusi para ser expuestas en la galería Brunner de Nueva York. Aunque, a diferencia de ahora, en esa época las obras de arte no estaban sujetas a derechos de aduana, aquellos funcionarios se negaron a

aceptar como obra de arte la escultura *Pájaro en el espacio*, tratándola como una simple pieza de metal, o más bien un utensilio de cocina, por lo que impusieron la tarifa correspondiente para objetos metálicos manufacturados. Evidentemente, por aquel entonces, el criterio artístico de los agentes parecía tener más valor que el del propio artista o el del comisario, en este caso Duchamp.

Brancusi no aceptó el criterio aplicado por los agentes de aduana para decidir lo que es escultura y lo que no lo es. Contrató un abogado e inició una de las grandes controversias judiciales sobre el arte: una demanda interpuesta en 1928 contra el gobierno de Estados Unidos. La cuestión que se planteaba era si la obra de Brancusi se parecía a lo que decía el título y, por lo tanto, se trataba de una escultura, de una obra de arte. La sentencia resultante trascendió como la primera resolución judicial de la época moderna que reflexionó sobre los conceptos artísticos, declarando que el concepto de obra de arte estaba desfasado: “Se ha desarrollado una nueva escuela de arte en la que sus integrantes intentan exponer ideas abstractas en lugar de imitar la naturaleza. No importa aquí si tenemos simpatía o no por estas ideas nuevas y las escuelas que las representan. Es un hecho su existencia y su influencia en el arte por lo que los tribunales deben considerarlas”². Brancusi ganó el juicio y a partir de ese momento los tribunales ampliaron el concepto de obra de arte. ¡Todo ello gracias a la escultura!

Parecía que la escultura no formaba parte de las tendencias contemporáneas del siglo xx, como la pintura, que ya se había liberado de la obligación de representar la realidad, o incluso el cine y la arquitectura. Pero la escultura se apresuró a transformarse y montarse en el tren de la vanguardia, tanto formal como conceptualmente, alejándose de su forma cerrada y monumental y abriéndose a

wire and metal maquette which sought to represent the void (the “nothing”) that he had made with his friend, the sculptor Julio González. However, to the committee in charge, it seemed like “nothing”. They didn’t like the work presented by the artist, a type of sculpture that looked more like a “drawing in the air”, a sculpture of nothingness, of the intangible. Fortunately, the collaboration between Picasso and González would lead to the creation of works that would revolutionise twentieth-century sculpture.

In fact, the revolution had begun at the end of the nineteenth century, again as a result of a commission, or rather two commissions received by the same artist, Auguste Rodin, whose studio was located near Paris, in the Meudon wood that Apollinaire mentioned: namely, *The Gates of Hell* and the monument to Balzac. These two commissions also failed, in the sense that they never occupied their intended place, perhaps because they no longer needed a pedestal. With Rodin, sculpture was freed from the “monumental logic” to which it had been subjected, expanding to become what some viewed as a nuisance, as the American artist Barnett Newman asserted in the 1950s: “Sculpture is what you bump into when you back up to see a painting.”

The revolution continued with the artist Marcel Duchamp, not only because of his ready-made sculptural objects but as a result of the trip he made to the United States in October of 1926 accompanying nineteen sculptures by Constantin Brancusi that were to be exhibited at the Brunner Gallery in New York. Although in those days, unlike now, works of art were not subject to customs duty, the United States officials refused to treat the sculpture *Bird in Space* as a work of art, treating it as a simple piece of metal, or rather a kitchen utensil, and imposing the standard rate for manufactured metal objects. Evidently,

the artistic criterion of the customs agents appears to have been worth more at the time than that of the artist or the curator, in this case Duchamp.

In any event, Brancusi refused to accept the customs agents’ opinions about what constituted sculpture and what didn’t. He hired a lawyer and initiated one of the most famous legal controversies over art, filing a suit against the United States government in 1928. The question posed was whether Brancusi’s work looked like what was stated in the title and was therefore a sculpture, a work of art. The sentence became the first legal ruling of the modern age that considered artistic concepts, with the judge declaring that the definition of what constituted art was out of date: “In the meanwhile, there has been developing a so-called new school of art, whose exponents attempt to portray abstract ideas rather than imitate natural objects. Whether or not we are in sympathy with these newer ideas and the schools which represent them, we think the facts of their existence and their influence upon the art worlds as recognised by the courts must be considered.”² Brancusi won the lawsuit and the legal concept of what constitutes a work of art was expanded. All thanks to sculpture!

Seemingly, sculpture was not one of those contemporary trends of the twentieth century, like painting or even cinema and architecture, which had shaken off the obligation to represent reality. And yet sculpture was swift to transform and jump on the avant-garde bandwagon, both formally and conceptually, abandoning its closed, monumental form to embrace new relationships with space and matter. As Rosalind Krauss said in 1979, “Over the last ten years rather surprising things have come to be called sculpture: narrow corridors with TV monitors at the ends; large photographs documenting

² Ver el artículo del presidente de la Asociación Europea de Abogados, Pedro Beltrán, “El juicio de Brancusi contra Estados Unidos”, *Legal Today*, 8 de septiembre de 2021. Disponible en: <https://www.legaltoday.com/opinion/articulos-de-opinion/el-jucio-de-brancusi-contra-estados-unidos-2021-09-08/>.

² See MaryKate Clearly, “‘But Is It Art?’ Constantin Brancusi vs. The United States”, *Inside Out*, July 24, 2014, https://www.moma.org/explore/inside_out/2014/07/24/but-is-it-art-constantin-brancusi-vs-the-united-states/.

nuevas relaciones con el espacio y la materia. Ya lo decía Rosalind Krauss en 1979: “En los últimos diez años una serie de cosas bastante sorprendentes han recibido el nombre de esculturas: estrechos pasillos con monitores de televisión en los extremos; grandes fotografías documentando excursiones campestres; espejos situados en ángulos extraños en habitaciones ordinarias; líneas provisionales trazadas en el suelo del desierto”³.

Los artistas de Generación 2023 invaden las salas D y E de La Casa Encendida con proyectos también “sorprendentes” que entran dentro de esta categoría de esculturas, o más bien instalaciones escultóricas y objetos expandidos, abiertos a ser finalizados por el espectador mediante sus movimientos en el espacio.

En un espacio cerrado se presenta la instalación de José María Avilés (Cuenca, Ecuador, 1988), una proyección donde una pista de aterrizaje trazada en medio de la espesura del Amazonas ecuatoriano nos lleva a reflexionar sobre el sueño de El Dorado, la colonización y lo que implica para sus habitantes mantener esa franja de terreno en medio de una naturaleza que parece querer borrarla por su intrusismo pero que, al mismo tiempo, los conecta con el mundo exterior. Al modo de una pieza de arte en medio del paisaje, provoca relaciones contradictorias en sus “espectadores”.

Suspendidas a lo largo de la sala de exposiciones, las piezas escultóricas de Fuentesal Arenillas (Huelva, 1986, y Cádiz, 1989) hacen referencia a esos patios donde el hablar de los vecinos genera un griterío de transmisión popular, inspirando a los artistas a crear piezas al modo de gargantas suspendidas.

El cuerpo y la arquitectura también inspiran el trabajo de Mercedes Pimiento

(Sevilla, 1990) formalizando su proyecto de manera uniforme, como si de un bloque se tratara, a base de materiales orgánicos y estructuras industriales en la esquina opuesta de la sala.

Entre las dos salas, en un espacio acotado con el techo más bajo, asistimos a un proyecto digital, pero también formalizado como una instalación escultórica, a base de



monitores y pantallas donde el espectador puede introducirse e interactuar, como si de un videojuego conceptual se tratara, integrándose en un mundo oscuro, fruto de la tecnología que nos domina y que Y€\$Si PERSE (Internet, 2015) nos invitan a experimentar.

Las esculturas de Gabriel Pericàs (Palma de Mallorca, 1988), emplazadas en la esquina de la sala contigua, tienen pedestal, pero un pedestal que forma parte de la obra, escenificando y desvelando ese movimiento oculto necesario en el “truco” del trilerio que generan los movimientos confusos de sus vasos. Un “rastreo descarriado” fruto de aplicar secuencias de datos utilizadas para controlar nuestros objetos y nuestros cuerpos.

country hikes; mirrors placed at strange angles in ordinary rooms; temporary lines cut into the floor of the desert.”³

The Generación 2023 artists invade rooms D and E at La Casa Encendida with equally “surprising” projects that can be classed as sculptures, or rather sculptural installations and expanded objects, open to completion by spectators as they move through these spaces.

Located in a closed space is the installation by José María Avilés (Cuenca, Ecuador, 1988), a projection in which a landing strip built in the middle of the dense Ecuadorian Amazon rainforest invites us to reflect on the dream of El Dorado, colonisation and the implications for the inhabitants of maintaining this strip of land in the middle of an environment that seems intent on erasing an intrusion which, nevertheless, connects



them to the outside world. Like a work of art in the middle of the landscape, it provokes contradictory relationships in its “spectators”.

Suspended across the exhibiting space, the sculptural pieces by Fuentesal Arenillas (Huelva, 1986, and Cádiz, 1989) reference traditional domestic courtyards and the loud chatter of its residents, inspiring the artists to create pieces that resemble hanging throats.

The body and architecture also inspire the work of Mercedes Pimiento (Seville, 1990),



lending a formal, block-like uniformity to her project. Made of organic material and industrial structures, it is located at the opposite corner of the room.

Between the two rooms, in an enclosed area with a lower ceiling, we find a digital project that also adopts the form of a sculptural installation, comprising monitors and screens where spectators can log in and interact, as if it were a conceptual video game, entering a dark world shaped by the technology which rules us and which Y€\$Si PERSE (Internet, 2015) invites us to experience.

Located in the corner of the adjacent room, the sculptures by Gabriel Pericàs (Palma de Mallorca, 1988) stand on a pedestal, but a pedestal that forms part of the works, providing a stage for and revealing the confusing movements necessarily concealed in the “trick” performed by swindlers as they switch their thimbles around. What we witness is a “misguided tracking” that is the result of applying data sequences used to control our objects and our bodies.

Mònica Planes (Barcelona, 1992) uses the body and architecture to create her sculptural pieces, presented as objects strewn across the room; pieces of straw that are the result of the interrelation between body and matter,

³ Rosalind Krauss, “La escultura en el campo expandido” (1979), en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, p. 29.

³ Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field”, *October*, 8 (Spring 1979), p. 30, <https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=Rosalind+Krauss%2C+%E2%80%99Sculpture+in+the+Expanded+Field%E2%80%99October%2C+8+>.

Mònica Planes (Barcelona, 1992) utiliza el cuerpo y la arquitectura para generar sus piezas escultóricas, presentadas como objetos yacientes en medio de la sala; piezas de paja que son fruto de la interrelación del cuerpo con la materia, concretamente con esos materiales que componen los muros que nos rodean.

En la esquina opuesta, la artista Perla Zúñiga (Madrid, 1996) recrea su experiencia íntima y emocional con la enfermedad. Un



sillón separado de la pared —al modo de una pieza *ready-made*— acompañado por material gráfico recrea esos lugares fríos que son las salas de espera donde la artista ha experimentado el silencio, pero también el aprendizaje.

En un espacio que parece acotado, pero que permanece abierto al diálogo con el resto de proyectos expuestos en la sala, Mar Guerrero (Palma de Mallorca, 1991) nos invita a introducirnos a través del sonido, como si de un latido eterno se tratara, en un paisaje sonoro compuesto por piezas que mezclan lo orgánico animal con material de desecho industrial, invocando lo ecológico y la temporalidad de los objetos, el mundo natural y el artificial.

A principios del mes de julio de 2022 estaban ya seleccionados los ocho proyectos ganadores de Generación 2023 y comenzaba el

proceso con los artistas a través de un primer mensaje de felicitación acompañado por un cronograma aproximado de todas las acciones a realizar durante los siguientes seis meses. Un tiempo muy justo para finalizar los proyectos y, al mismo tiempo, visualizarlos y diseñar el espacio expositivo donde se muestran anualmente, además del trabajo a realizar sobre la definición de las necesidades técnicas para el montaje, ajustar los presupuestos, elaborar los textos, seleccionar las imágenes y complementar las fichas técnicas para el catálogo bilingüe que deberá acompañar la exposición.

La siguiente acción es concretar una cita con los artistas que, acorde con los tiempos, puede ser virtual o presencial. La intención es que esa primera cita podamos realizarla en el propio espacio de La Casa Encendida para ir metiéndonos en escena, recorrer las salas y visualizar cada trabajo y la manera en que puede dialogar con el resto de los proyectos.

El lunes 11 de julio viajo a Madrid para comenzar los encuentros con los artistas y recibo la triste noticia de la muerte de José Guirao, director de la Fundación Montemadrid y primer director de La Casa Encendida. Debo comenzar mi primera cita con un nudo en la garganta que me bloquea, pero mi interés por conocer a los artistas Fuentesal Arenillas, y especialmente por su trabajo, me hace volver a concentrarme en la pantalla, pues esta primera cita ha tenido que ser virtual.

Escucho con atención las explicaciones sobre su proyecto desde el lugar donde se encuentran trabajando, en Cádiz, preparando una exposición. La conversación se interrumpe por la llamada de la directora de La Casa Encendida para anunciarme el protocolo habitual para poder despedirse de alguien que ha fallecido: lugar del velatorio, horario del responso... De manera serena escucho y apunto. Pero, cuando me dispongo a continuar la conversación con los artistas no puedo evitar emocionarme. Después de dar explicaciones por la inmensa tristeza que me produce la noticia, intento volver a concentrarme en el estupendo proyecto de los

specifically the relationship with the materials that compose the walls around us.

In the opposite corner, the artist Perla Zúñiga (Madrid, 1996) recreates her intimate and emotional experience with illness. A chair separated from the wall—in the manner of a *ready-made*—is accompanied by graphic material, recreating the cold waiting rooms where the artist has experienced silence but also a learning process.

In a space that appears to be enclosed but still manages to establish a dialogue with the other exhibited projects, Mar Guerrero (Palma de Mallorca, 1991) invites us, through what seems to be an eternal heartbeat, to enter a soundscape made up of pieces that mix organic animal material with industrial waste, invoking the environment and the temporal nature of objects, the natural and the artificial world.

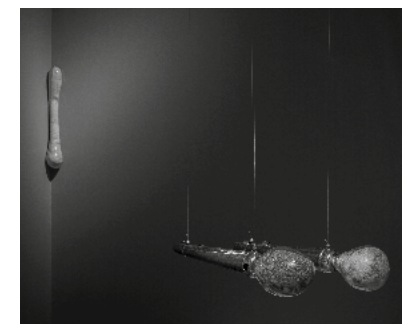
By early July 2022, the eight winning projects of Generación 2023 have already been selected and the process with the artists is underway by means of an initial congratulatory message accompanied by an approximate timeline indicating all the actions to be carried out in the following six months. It's a tight deadline, not only for completing the projects but for viewing them and organising the exhibition space where they are displayed each year. Not only that: the technical specifications for the assembly will have to be defined, the budgets adjusted, the texts written, the images selected, and the descriptions for the accompanying bilingual catalogue rounded out.

The next action is to arrange a meeting with the artists which, in view of the current times, can either be online or in person. The intention is to hold this first meeting in the exhibition space at La Casa Encendida so that we can familiarise ourselves with the setting, explore the rooms and visualise each project and how it might establish a dialogue with the others.

On Monday 11 July, I travel to Madrid to start the meetings with the artists and am greeted with the sad news of the death of José Guirao, director of Fundación Montemadrid and the first director of La Casa Encendida. I'm obliged to begin my first meeting with a horrible lump in my throat, but my interest in getting to know the artists Fuentesal Arenillas, and specially their work, enables me to refocus my attention on the screen (that first meeting is to take place online).

I listen carefully to the explanations about their project from the location where they are working in Cádiz, preparing an exhibition. Our conversation is interrupted by a call from the director of La Casa Encendida informing me of the usual protocol for bidding farewell to someone who has passed away: location of the wake, time of the service, etc. I listen to her calmly and make a note of the details. However, when I continue my conversation with the artists I can't help but get emotional. After explaining to them the immense sadness I feel, I try to concentrate again on the artists' splendid project, inspired by games and certain folk traditions, as well as by the hidden depths of playful actions that sometimes seem banal, as Pepe Guirao, originally from Andalucía and an expert on folk traditions, had often conveyed to me in his conversations.

I can't help remembering that I have been curating Generaciones for some time. It's a project that supports contemporary art, as Pepe impressed on me back in the day when, for personal reasons, I left my job as cultural administrator at La Casa Encendida,



artistas, inspirado en el juego y en lo popular de determinadas tradiciones, así como en la profundidad de esas acciones lúdicas que a veces parecen banales, tal y como Pepe Guirao, oriundo de Andalucía y gran conocedor de lo popular, muchas veces me había transmitido en sus conversaciones.

No puedo evitar recordar que llevo ya algún tiempo comisariando este proyecto de apoyo al arte contemporáneo, Generaciones, como Guirao me lo encomendó en su momento, cuando por razones personales yo dejaba mi labor de gestor cultural en La Casa Encendida que él dirigía. Debía trasladarme a vivir fuera de Madrid y él me aconsejó que continuara comisariando el certamen, dado que había trabajado en el proyecto casi desde sus inicios; de esta manera me marchaba... pero no me iba. Muchas gracias por todo, Pepe.

Fuentesal Arenillas me transmiten en que consiste su proyecto ponerse un cojín de sombrero, cuyo título ya me parece un juego de palabras que evoca lo lúdico, el juego, lo manual, los oficios, lo frágil, los vínculos..., todo aquello que interesa a los artistas, “como las historias populares, esas que parten de pequeños sucesos que mutan de boca en boca”. Investigan esos espacios de encuentro e interacción que se producen en sus proce-



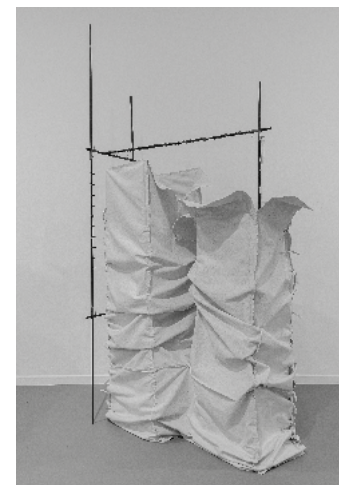
sos de trabajo, en su relación con las técnicas manuales tradicionales, manejando la madera, lo textil, el cartón y el papel. Entre-garse al juego es algo cotidiano en su manera

de hacer las cosas, tanto en la intimidad de su estudio como en el espacio expositivo, abrazando siempre esa ambigüedad material y esa dualidad en la repetición o la doble figura, incluyendo el azar como componente. Ya se había dejado cautivar Fuentesal por la obra de Fluxus y el juego de unir materiales imposibles. Así como Arenillas por las ideas de la Bauhaus sobre las disciplinas unificadas y en constante diálogo, pues sentía haberlo experimentado personalmente en el negocio familiar de carpintería.

Hablamos de esas esculturas que componen el proyecto, que se pliegan y recogen, inspiradas en los mentideros, “esos lugares donde uno se para, toma aire y descansa hablando con los vecinos. Espacios abiertos, pero al resguardo del viento o del sol, donde las gentes llevan a cabo un tipo de periodismo oral arraigado a la tierra y a las estructuras que se elevan sobre sus cabezas, patios interiores o corralas, funcionales para la ventilación e iluminación de las casas, que se convierten en una garganta colectiva por donde la cháchara, el chisme y los cantos suben de piso en piso, se asoman cabezas y un pregón de cordeles vibra como cuerdas vocales”.

Piezas que terminarán de formalizarse en la interrelación con el cuerpo/espectador que las rodea y que debe plegarse para mirar lo que esconden en su interior, como esos personajes que se inclinan y asoman las cabezas desde los patios interiores de las casas, llenando de voz el vacío de la arquitectura, ese vacío que recuerda las partes huecas de los cuerpos. Me explican los artistas que las piezas serán realizadas en loneta de color crudo y que se formalizaran en volúmenes suspendidos, como si se tratara de gargantas que fueran a emitir esos cuentos y sainetes aprendidos a través de las tradiciones populares, “retales cosidos y erguidos que hablan a través de otras voces y se mueven a través de otros cuerpos”.

Volviendo a cuestiones prácticas, les pregunto desde donde traeremos las piezas. Será desde la Academia de España en Roma, en cuyo patio suenan muchas voces de artis-



which he directed at the time. I was moving away from Madrid, and he advised that I continue curating the event since I had been involved in the project almost from day one; so I would be leaving . . . but not going away. Thanks for everything, Pepe.

Fuentesal Arenillas tell me about their project ponerse un cojín de sombrero [wearing a cushion for a hat], whose title immediately strikes me as a play on words that evokes playfulness, a game, something manual, handicrafts, fragility, links. . . all things that interest the artists, “like folk tales, stories that begin with some minor event that changes as it’s passed from mouth to mouth”. They investigate the spaces of contact and interaction that occur in their creative processes, in their relationship with traditional manual techniques, using wood, textiles, cardboard and paper. Surrendering to play is something they habitually do, whether in the privacy of their studio or the exhibition space, invariably embracing the material ambiguity and duality of repetition or the double figure, including chance as a component. Fuentesal is fascinated by the work of the Fluxus artists and the playful device of combining impossible materials, while Arenillas is equally fascinated by the Bauhaus ideas about disciplines being unified and in constant dialogue, as this is something he has experienced personally in his family’s carpentry business.

We talk about the sculptures that make up the project, which fold and retreat inwards, inspired by *mentideros*, “those places where one pauses to catch one’s breath while chatting to the neighbours. Open spaces, but sheltered from the wind or sun, where people engage in a type of oral journalism rooted in the local milieu and the structures above their heads, interior courtyards built to provide air and light to the houses around them that end up becoming a type of collective throat through which chitchat, rumours and songs rise through the building from floor to floor, where neighbours lean out their heads and washing lines reverberate like vocal cords.”

The pieces will acquire their final form in the interrelation with the bodies/spectators around them, which will have to bend down to see the hidden interior, like the aforementioned people who poke their heads out in the interior courtyards, filling with voices the architectural void, which recalls the hollow parts of bodies. The artists explain to me that the pieces will be made out of off-white canvas and will adopt the form of suspended volumes, as if they were throats uttering those tales and farces learned through folk traditions. They describe them as “stitched pieces of rigid cloth that speak through other voices and move through other bodies”.

Turning to practical matters, I ask them where the pieces will need to be picked up for transportation. It will be from the Spanish Academy in Rome, whose courtyard resonates with the voices of many artists who also incorporate the traditions related to their creative process. There they will be folded up for transportation and then unfolded in the exhibition space at La Casa Encendida, where it will be the leaning bodies of the spectators, attracted by the emptiness of the pieces, who, hoping to hear a voice in their interior, will complete them, or maybe not. For the trick is duality and the mirage of the non-evident.

Mercedes Pimiento also tends to base her work on a familiar context, drawing inspiration from “how we perceive, interact with

tas que también recogen aquellas tradiciones ligadas a su quehacer. Allí se plegaran para ser transportadas y desplegadas en el espacio expositivo de La Casa Encendida, donde serán los cuerpos inclinados de los espectadores, atraídos por ese vacío de las piezas, los que, esperando escuchar alguna voz, completarán, o no, las piezas. Pues el truco es la dualidad y el espejismo de lo no evidente.

El trabajo de Mercedes Pimiento también suele partir de un contexto cercano, inspirándose en “la forma en la que percibimos, interactuamos y modificamos nuestro entorno, investigando la manera en que relacionamos los espacios que habitamos”. Así, la arquitectura, el urbanismo o el paisaje son temas recurrentes en sus proyectos, entendidos en un sentido amplio como contenedores de procesos, tanto sociales como culturales o económicos. A la artista le interesan los procesos, la transformación y ese punto de inflexión entre lo natural y lo artificial. Como ya ha expresado alguna vez, “pretende plas-



mar esos procesos de construcción como si de un producto social se tratara, como una construcción en un estado continuo de planificación y ruina”.

Desde hace algunos años, la artista viene realizando una investigación sobre los encuentros y conexiones que se producen entre los cuerpos, las estructuras y la materia que circula entre ambos. En el proyecto que presenta en Generación 2023, Superficie neutra, la artista utiliza diferentes materiales orgánicos relacionados también con el cuerpo, creando formas que se adaptan a estructuras industriales.

Desde el principio, el planteamiento está perfectamente definido y presentado en un plano de sala, siguiendo un esquema preciso y constructivo en el que las obras están distribuidas en el espacio siguiendo un



patrón determinado. Sin embargo, a lo largo del proceso, y después de diversas conversaciones con la artista sobre la distribución en sala de todos los proyectos de Generación 2023, aun siendo el espacio asignado al proyecto el perfecto para la relación del espectador con la pieza, la distribución sufre algunas variaciones: “En cuanto a la formalización del proyecto, he seguido trabajando la maqueta y he concretado más las piezas. Las he sintetizado, tanto en número de elementos como en materiales. El material principal de todas las piezas será la cera (aunque irá acompañada por materiales estructurales como la fibra de vidrio y las varillas de corrugado). El sistema, el patrón y el tamaño es prácticamente el mismo, solo que en lugar de 70 x 70 centímetros serán 75 x 75. La composición también es más sintética que la original, pero ocupa el mismo espacio”.

A primeros de octubre nos encontramos en las salas de La Casa Encendida para poder imaginar la obra en el propio espacio expositivo. Me confirma Mercedes que los ajustes y variaciones de la ubicación de las piezas no alteran la idea original del proyecto; el resultado sigue siendo esa serie modular compuesta por cera y material industrial que vincula la arquitectura y los elementos de construcción con otros elementos más cotidianos. No es de extrañar que sus referencias artísticas sean Joseph Beuys, Francis Alÿs, Robert Smithson o Richard Long, además de

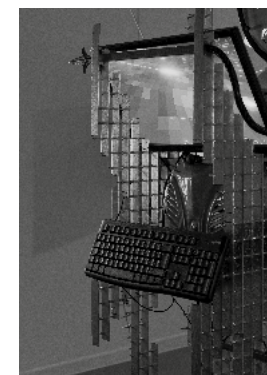
and modify our environment, and exploring the way in which we relate to the spaces we inhabit”. Architecture, urban planning and the landscape are therefore recurring themes in her projects, understood in the broadest sense as containers of social, cultural and economic processes. Mercedes is interested in processes, transformation and the point of inflexion between the natural and the artificial. She aims to “express those processes of construction as if they were a social product, a construction in a continuous state of planning and ruin”.

For some years now, she has been investigating the points of contact and connections that occur between bodies, structures and the matter that flows between them. In her project for Generación 2023, Superficie neutra [Neutral Surface], she uses different organic materials that are also related to the body, creating forms that adapt to industrial structures.

The design for her installation is perfectly defined from the outset and presented on a plan of the room following a precise construction scheme in which the works are distributed in the space according to a specific pattern. However, during the preparatory process and following several conversations about the general layout in the rooms of all the Generación 2023 projects, we alter the distribution of her pieces, so that the space assigned to the project remains ideal for exploring the spectators’ relationship with the installation. “In terms of formalising the project, I have continued to work on the scale model and to fine-tune the pieces. This has led me to synthesise the pieces, both as regards the number of elements and the materials used. The main material for all the pieces will be wax (although it will be accompanied by structural materials like fibreglass and corrugated steel bars). The system, pattern and size are practically the same, only instead of 70 x 70 centimetres they will measure 75 x 75. The composition is also more synthetic than the original one, although it takes up the same space.”

In early October, we meet at La Casa Encendida to visualise the work in the exhibition space. Mercedes confirms that the adjustments and variations in the location of the pieces don’t alter the original idea of the project—the result is still a modular series made of wax and industrial material that links architecture and construction elements to other more everyday elements. It comes as no surprise that her artistic references are Joseph Beuys, Francis Alÿs, Robert Smithson and Richard Long, as well as Spanish artists such as Lara Almarcegui and Jacobo Castellano . . . and the works of colleagues like Fuentesal Arenillas, with which her pieces will dialogue in the exhibition and which the spectators’ bodies will end up formalising or even “assembling”.

The Y€\$\$i PERSE collective proposes a journey, a pilgrimage to a new post-capitalist era, a dark age in which, according to them, capitalism has given rise to a “neo-feudalism where corporations (data platforms) look like kingdoms and CEOs and AIs act as overlords and users as serfs/servants, exemplifying a crossroads in which eugenics and singularity merge into a horrible sci-fi



dystopia”. The NEW DARK AGE project is a scan of these dark times, in which digital technology reigns supreme.

By a quirk of fate, it hasn’t been possible to meet with Y€\$\$i PERSE in person and our conversations take place in this all-pervasive online world, where they play the role of characters engrossed in multiple tasks and

artistas españoles como Lara Almarcegui y Jacobo Castellano. Y las obras de colegas de sala como Fuentesal Arenillas, con las que sus piezas dialogan y que los cuerpos de los espectadores terminarán de formalizar, o incluso de “ensamblar”.

El colectivo Y€\$Si PERSE propone un viaje, una peregrinación hacia una nueva era postcapitalista, una nueva era oscura donde el capitalismo se ha convertido según sus palabras en un “neofeudalismo en el cual las corporaciones (plataformas de datos) parecen reinos, los CEOs (directivos) e IAs (inteligencias artificiales) actúan como soberanos y lxs usuarixs como siervos/esclavos, ejemplificando una encrucijada en la que eugenesia y singularidad se funden en una horrible distopía de ciencia ficción”. El proyecto NEW DARK AGE es un escaneo a esta “Nueva Edad Media” donde la tecnología digital toma un papel dominante.

Parece predestinado que el encuentro físico con las Y€\$Si PERSE no haya sido posible y nuestras conversaciones se hayan realizado a través de este mundo virtual dominante, donde ellas interpretan el rol de personajes absorbidos por sus múltiples tareas y ocupaciones, inmersas en esta nueva realidad oscura del mundo actual, transcendida por la fantasía aceleracionista a la que a veces aluden, que “acelera la obsolescencia de la realidad establecida”.

En nuestro encuentro digital puedo intuir su imagen *élfica cybermedieval*, fruto de ese mundo fantástico y de ciencia ficción en el que se mueven como artistas *performers*, utilizando el rol de DJs para hacer ciencia ficción y llegar a un gran público, a quien lanzan mensajes críticos, o más bien hechizos, en lugares donde están desprevenidos. Una labor con una visión distópica que intenta “dar la vuelta al juego” y cuestionarse si lo *queer*, en el más amplio sentido del término, se apropiara de los códigos y los instrumentos del fascismo.

Además de lanzar sus hechizos a través de los altares tecnológicos en sus *performances* como DJs, su espacio creativo

es Internet, que utilizan como un campo de experimentación que ha contaminado sus formas de hacer. Así, me explican como la fantasía de Internet, el poder crear su propio avatar, les ha hechizado y, en su doble afirmación, “Yes” “sí”, por encima de etiquetas ni de género ni de estilos, ha generado dos “elfos” contraculturales y futuristas.

Los artistas ya habían visualizado el espacio deseado entre las salas de La Casa Encendida, del cual tratamos en nuestras conversaciones para poder formalizar la instalación: “Además de tapar las entradas de la pared, necesitamos enchufes, soportes para colgar elementos del techo y cuatro o seis monitores de video o pantallas (dependiendo de las pulgadas). También altavoces y ver el tema de la iluminación disponible y si es configurable. El resto de elementos técnicos, PC y casco de realidad virtual, lo pondremos nosotros”.

La intención final es formalizar el proyecto a base de pantallas y de un dispositivo interactivo que invite al espectador a interactuar con su cuerpo y movimientos, jugando como en un videojuego, adoptando un rol para navegar por esas diferentes corporaciones que representan los poderes actuales digitales, para así intentar derrotar al enemigo.

Es una suerte poder encontrarme personalmente con Gabriel Pericàs en el espacio expositivo durante el verano, aprovechando uno de sus viajes entre Nueva York y Mallorca. Hablamos de su trabajo y de esa visión irónica de la modernidad que se puede intuir en la manipulación de los procesos de diseño que aplica en sus piezas. Y en el libro de Proust que está leyendo en ese momento.

Pericàs también escribe textos referidos a otros artistas, como Duchamp o Gerhard Richter, que lleva a escena a modo de *performances* en las que incluye también obras propias realizadas anteriormente, como si de actores se tratara. Pues, como bien explica Javier Hontoria en su artículo en *Art Forum* (2015): “El artista está interesado en situar al espectador en un espacio que se construye entre la narración y el formalismo, emplean-

occupations, immersed in the new dark reality of today's world, suffused with the accelerationist fantasy to which they sometimes allude, which “accelerates the obsolescence of the established reality”.



During our online meeting, I can intuit their “cyber-medieval elfin” image, a product of the fantasy/sci-fi world in which they operate as performance artists, using their role as DJs to create science fiction and reach the general public, launching critical messages—or rather, casting spells—in places where people are caught off-guard. It's an endeavour with a dystopian vision that seeks to “turn the game around”, questioning whether queerness, in the broadest sense of the word, will appropriate the codes and instruments of fascism.

As well as casting their spells from technological altars in their performances as DJs, they use their creative space, the Internet, as a field of experimentation that contaminates their creative process. For example, they explain to me how the fantasy of the Internet—which allows them to create their own avatar—has cast a spell over them, and how their double affirmation—“YES” “Si”—which transcends labels, genres and styles, has generated two counter-cultural and futuristic “elves”.

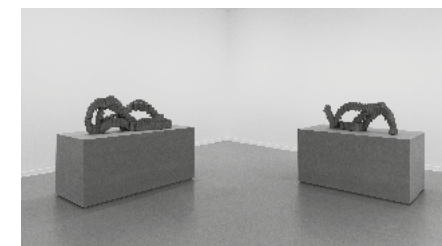
The artists have already visualised the space they want to use between the rooms

at La Casa Encendida, which we discuss in our conversations in order to formalise the installation: “As well as covering the entryways on the wall, we need plugs, mounts to hang elements from the ceiling and four or six monitors or video screens, depending on their size. We also need loudspeakers, and we have to check whether we can configure the existing lighting system. We'll supply all the other technical elements, the PC and the virtual reality headset.”

The ultimate aim is to formalise the project through screens and an interactive device that invites spectators to participate with their body and their movements, as in a video game, adopting a role to navigate the different corporations that represent the digital powers of this new age to try and defeat the enemy.

Luckily, I'm able to meet Gabriel Pericàs in person at the exhibition space during the summer, on one of his trips between New York and Mallorca. We talk about his work and the ironic vision of modernity that can be intuited from how he manipulates design processes when making his pieces—as well as from the book by Proust that he is reading at the time.

Pericàs also writes texts about other artists, such as Duchamp and Gerhard Richter, which he then presents as performances in which he includes previous works of his own, as if they were actors. As Javier Hontoria noted in an article published in *Art Forum*



in 2015, Pericàs “is interested in putting spectators in a space that is constructed between narrative and formalism, using a variety of digressions and lapses to question methods of communication”.

do una variedad de digresiones y lapsus para cuestionar los métodos de comunicación”.

El proyecto que presenta en Generación 2023, *Tracking Astray* [Rastreo desca-rriado] es un ejercicio de investigación y experimentación que refleja el interés del artista por lo invisible, por lo que está ante nuestros ojos pero no podemos percibir, por esas fuerzas subterráneas o esos desplazamientos de sentido entre la funcionalidad del objeto y la ilusión que pueden generar.



En este caso se trata de dos métodos antagónicos que colisionan: un sistema de recolección de datos y un movimiento destinado a producir confusión. Pues la magia y los trucos están también presentes en muchas de sus obras. Así me lo transmite personalmente Pericàs hablando de alguno de sus referentes, como el artista Juan Muñoz. Sin embargo, a él le gusta hacer desaparecer la fantasía y dar visibilidad a lo oculto, como cuando muestra el “truco” de la silla invisible que sostiene ese mago flotando en el aire en su pieza *Prototipo #4* (2014).

En *Tracking Astray*, las piezas escultóricas surgen de la observación analítica de movimientos extraídos del juego del trilero, es decir, de la abstracción de las trayectorias de los vasos. Pericàs nos muestra lo invisible, aquello que no podemos ver en el truco, la

secuencia de la trayectoria descrita por el movimiento, aplicando un sistema de rastreo sobre estos movimientos y sirviéndose de los resultados obtenidos para construir unas esculturas ordenadas pero caóticas, de procedencia virtual pero realizadas manualmente. Un proceso complejo que se lleva a cabo en una fundición: “El proyecto está en proceso, sí. Hemos tenido un contratiempo con la fundición de las piezas pero creo que estamos en vías de solucionarlo... Por ahora el plan sigue siendo transportar las esculturas desde Eibar. Queda por ver si las peanas van en el transporte o se construyen en Madrid. Necesidades de montaje: solamente necesito ayuda para la colocación de las piezas y para la iluminación. La organización preliminar de la sala se ve muy bien”.

El resultado final son formas que parecen fundirse, enredarse sobre si mismas, formas que invitan al espectador a rodearlas para adivinar su lógica y, así, intentar “entrar en el juego”.

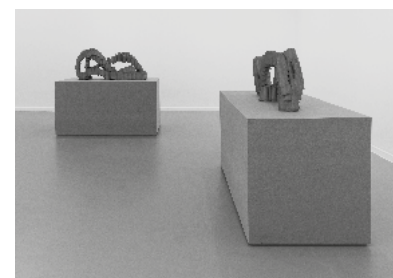
También durante el mes de julio pasado, me encuentro con Mònica Planes en las salas de La Casa Encendida. Ella ha viajado expresamente para la reunión desde Barcelona, pues sus piezas requieren ese contacto con el espacio donde deberán ser expuestas. Cuerpo, arquitectura y su relación con el entorno son temas que interesan a la artista: “En cada contexto histórico existe un paralelismo entre la estructura de la albañilería y la del tejido social. Nuestros muros también hablan del contexto en el que vivimos. Y a mí lo que me interesa es investigar en este sentido”.

Su proyecto *Hacia con el brazo (MURO)* explora esa relación de los cuerpos con el hábitat arquitectónico a través de un proceso performativo en el que las acciones ocurren al mismo tiempo que su materialización. La escultura formal resultante será el resultado de esa interacción con los cuerpos, de las huellas de lo sucedido, “inspirándose en el concepto de ‘muro’ como elemento de construcción de ámbito doméstico y urbano que nos une y nos protege pero que también nos aísla”.

His project for Generación 2023, *Tracking Astray*, is an exercise in investigation and experimentation that reflects the artist's interest in the invisible, in that which is before our eyes but we cannot perceive, in those underlying forces or shifts of meaning between the functionality of the object and the illusion it can generate.

In this case, two antagonistic methods collide; a data collection system and a movement designed to cause confusion—as magic and tricks also feature in many of his works. Pericàs tells me this as he talks about some of his references, which include the artist Juan Muñoz. However, he likes to eliminate fantasy and reveal what is hidden, as when he exposes the “trick” of the invisible chair supporting the floating magician in the air in his 2014 piece *Prototipo #4*.

In *Tracking Astray*, the sculptural objects emerge from the analytical observation of movements borrowed from the swindling game of thimble-ig—in other words, from the abstraction of the trajectories traced by the thimbles. Pericàs shows us the invisible, the very thing that we can't see in the trick; that is, the sequential trajectory traced by the



movements. He uses a tracking system to follow the movements and then turns the results into a series of orderly yet chaotic sculptures of virtual provenance but made manually. This complex process is carried out at a foundry: “The project is in progress. We have had a setback with the smelting process for the pieces but I think we are on the way to resolving it . . . For now, the plan remains to transport the sculptures from Eibar. We haven't yet decided whether we'll transport

the pedestals as well or whether they will be made in Madrid. As regards assembly requirements, I only need help with the installation of the pieces and the lighting. The preliminary organisation of the room looks fine.”

The end result is a series of forms that appear to fuse and become entangled, inviting spectators to walk around them in order to decipher their logic and, thus, try and “enter the game”.

That same month of July, I also meet Mònica Planes at La Casa Encendida. She has travelled from Barcelona specifically for the meeting, as her pieces require contact with the space where they will be exhibited. The body, architecture and relationship with the environment are themes that interest her: “In every historical context there are parallels between the structure of brickwork and the structure of the social fabric. Our walls speak of the context in which we live. And investigating that is what interests me.”

Her project *Hacia con el brazo (MURO)* [Towards with the Arm (WALL)] explores the relationship between bodies and the architectural habitat through a performative process in which the actions occur at the same time as their materialisation. The resulting form of the sculpture will be the result of that interaction with the bodies, the imprint of what has occurred, “inspired by the concept of the ‘wall’ as a construction element that unites and protects us but also isolates us in both domestic and urban environments”.

Mònica tells me about the production process of the pieces. Her working methodology consists of researching wall-building techniques, defining a series of movements in relation to the materials, organising those movements into an exercise that can be regularly repeated as a tool for modelling the material, and defining, with a working group, the structures that will finally shape the sculptural pieces. In this process, the artist has worked with a team of three people, observing—without interfering with them—the movements generated by their own relationships and then agreeing on a series of

Me dice Planes sobre el proceso de producción de las piezas que su metodología de trabajo parte de la investigación de técnicas de construcción de muros, la definición de una serie de movimientos en relación con los materiales, la organización de estos movimientos en ejercicios que permitan repetirlos regularmente como herramientas de modelar la materia y la definición de estructuras con un grupo de trabajo que, finalmente, dará lugar a la formalización de las piezas escultóricas. En este proceso, la artista ha trabajado con un grupo de tres personas, observando —sin interferir en los movimientos generados a partir de sus propias relaciones— hasta acordar unas posiciones determinadas que ponen a prueba estas relaciones y determinan la forma de las piezas.

Algún tiempo después, nos comunicamos para conocer el resultado final del proceso y de las piezas resultantes, así como su posible ubicación en el espacio: “Durante el mes de agosto estuve haciendo pruebas con materiales y ya tengo en marcha la producción de las piezas finales. Al final haré dos esculturas alargadas, aproximadamente de 85 x 110 x 260 centímetros. Serán como unos tubos alargados estirados en el suelo. Veo muy bien la distribución de la sala. Me siento a gusto con el lugar en el que has pensado disponer las piezas”.

El encuentro con Perla Zúñiga se produce en la cafetería de La Casa Encendida, donde mantenemos una larga conversación previa al recorrido habitual por el espacio expositivo, hablando de la exposición y visualizando cada proyecto en el espacio. Desde el inicio, hay con Perla un entendimiento derivado de su honestidad y de la claridad con la que habla de sus procesos y de la experiencia íntima que influye en su experiencia creativa: “Parto siempre de la escritura, en concreto de la poesía, y esta va tomando diferentes formas que yo denomino poemas visuales”.

Sobre el proyecto que presenta en Generación 2023, Sala de infusiones, comenta la artista que le interesa emplear la sobriedad del lenguaje visual de las salas de hospita-

les, que ha experimentado personalmente, y revisar su potencial expresivo a través de la lente de la enfermedad y el cansancio. El propósito es convertir los objetos de esos lugares en *ready-mades* que los doten de una nueva lectura, algo que también aplica a los posters e imágenes de esas salas: “Me interesa el formato del póster por su carácter infantil, divulgativo y reaccionario. Me permite acercar al público a la enfermedad. Los posters pueden ser composiciones formadas por imágenes, poemas, citas de libros o amuletos que me han acompañado o he realizado durante el tratamiento, muchos de ellos ma-



nipulados previamente de forma digital”. A Perla le interesa intervenir con diferentes elementos, como un sillón de quimioterapia, la silla del acompañante, las cadenas de papel —incluso el pelo— para pensar la soledad, el silencio y la distancia derivada del tratamiento. Finalmente, todo se va simplificando en sintonía con el espacio expositivo propuesto: “No quiero un espacio cerrado. Prefiero que mis obras dialoguen con el resto. En cuanto a la ubicación, me parece bien la elegida. Solo quiero hacer hincapié en que el sillón de quimioterapia no iría contra la pared sino más en el centro. A la hora del montaje, mis necesidades son sencillas: colgar dos obras

specific positions that test those relationships and determine the form of the pieces.

Some time later, we get in touch again to discuss the end result of the process and the resulting pieces, as well as their possible location in the space: “During August, I ran tests with materials and I’m now in the process of making the final pieces. In the end, I will make two elongated sculptures measuring approximately 85 x 110 x 260 centimetres. They will look like long tubes strewn across the floor. I really like the room distribution. I’m happy with your proposed location for the pieces.”

I meet Perla Zúñiga in the cafeteria at La Casa Encendida, where we have a long conversation before we go and see the exhibition space, where we talk about the show and visualise each project in the space. From the outset, there is an understanding with Perla which derives from her frankness and the clarity with which she speaks about her processes and the intimate experiences that influence her creative experience: “I always start with writing, specifically poetry, and it gradually acquires different shapes that I call visual poems.”

With regard to her project for Generación 2023, Sala de infusiones [Infusion Room], the artist says she is interested in using the austere visual language of hospital rooms, which she has experienced personally, and



in revisiting their expressive potential through the lens of illness and fatigue. Her aim is there-

fore to cast the objects in these places in a new light, as ready-mades. The same procedure is also applied to the posters and images in these rooms: “I like the poster format because it’s childish, informative and reactionary. It allows me to raise public awareness about illness. My posters can be compositions



of images, poems, quotes from books or amulets that have accompanied me or that I have made during the treatment, many of them digitally manipulated previously.” Perla is interested in distorting different elements, like a chemotherapy chair, the companion’s chair, paper chains and even hair, in order to reflect on the loneliness, silence and distance associated with the treatment. In the end, all of this is gradually simplified to adapt to the nature of the proposed exhibition space: “I don’t want a closed space. I prefer for my work to establish a dialogue with others. As for the location, I’m happy with the one that’s been assigned. I would just like to reiterate that the chemotherapy chair must not be placed against the wall but in the middle of the space. With regard to the assembly, my needs are very simple: to hang two graphic works, one made in aluminium and the other in methacrylate, and to place the treatment chair next to the companion’s chair.”

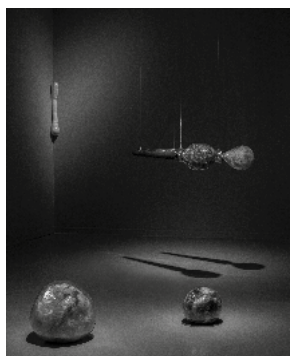
After several remote conversations and a failed attempt to meet Mar Guerrero in person, we finally make it to the exhibition rooms at La Casa Encendida at the beginning of October. We have worked together on a previous exhibition, where she participated with

gráficas, una de aluminio y otra de metacrilato, y colocar el sillón junto a la silla”.

Después de varias conversaciones telemáticas y un intento de encuentro fallido con Mar Guerrero, finalmente logramos vernos en las salas de exposición de La Casa Encendida a principios de octubre. Ya hemos trabajado juntos en una exposición anterior, donde ella participó con el proyecto fotográfico *Cosmic Expedition* [Expedición cósmica], realizado en 2017 durante una residencia en Sudáfrica. En ese proyecto, la artista recreaba un viaje en el tiempo para intentar relacionar el origen de la humanidad con el origen del universo. El proyecto que presenta en Generación 2023, *Un viaje eterno*, es una instalación escultórica y sonora que también aborda el tiempo, relacionando la manipulación genética de los animales con la obsolescencia de los recursos y materiales de desecho.

Hablamos sobre esos materiales y cómo proyecta reutilizar la artista materiales orgánicos relacionados con los perros —influida quizás por su entorno familiar, dedicado al cuidado de estos animales— y metal y vidrio procedente de desguaces. Estos viajes que Mar emprende forman parte del interés contemporáneo por la conquista de otros mundos y la necesidad de escapar lejos del mundo actual, así como de su interés personal por el tiempo, influido por autores como J.G. Ballard.

El género de la ciencia ficción está presente en todos sus proyectos. En este caso, parece ser el sonido lo que nos proyecta, a través de un latido cíclico, hacia la sensación de eternidad; sonidos que parecen voces de



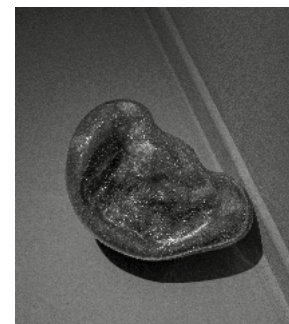
otro tiempo y que dan vida a los objetos escultóricos expuestos, como si de un paisaje sonoro se tratara.

Me comenta la artista su manera de proceder. Primero ha recopilado diversos materiales, como las piezas de vehículos desechados y el pelo canino. Después, piezas realizadas mediante la técnica de vidrio soplado en un taller de Mallorca. Posteriormente, procederá al ensamblado de todas las piezas, que acabarán de formalizarse, en la propia sala, en un espacio oscuro y acotado por el sonido que envolverá todas las piezas. Acordamos no cerrar completamente el espacio para que dialogue con el resto de las piezas de la exposición.

Al contrario que en el caso de Mar, tras varios encuentros con el artista José María Avilés, estamos de acuerdo en que su proyecto, *Pista de aterrizaje*, debe ser mostrado en un espacio completamente cerrado, no solo por el sonido, que es importante en la pieza, sino porque la obra utilizará dos proyectores: “Respecto a los requerimientos técnicos de mi instalación, todavía estoy investigando y pensando en las distintas posibilidades. Respecto al espacio, me parece muy bien el que sugieres. Creo que es mejor que esté cerrado, que sea lo más oscuro posible, con las paredes negras. Como ves, aún tengo varias incertidumbres al respecto, que es pero se disipen en las próximas semanas”.

Según comenta el propio artista, el proyecto todavía se encuentra en proceso, un proceso abierto y orgánico de escritura, investigación, rodaje y montaje donde las etapas no están claramente diferenciadas y las fronteras son porosas.

Durante 2021, el artista viajó dos veces a Sharamentsa, en el Oriente ecuatoriano, un asentamiento de la comunidad indígena achuar, que se estableció en el lugar tras la construcción, a manos del ejército ecuatoriano, de una pista de aterrizaje en la década de 1970. En palabras del propio artista: “Estos viajes me permitieron conocer el lugar y la comunidad. Realicé algunos vídeos, tomé notas y sigo trabajando con estos materiales.



Cosmic Expedition, a photography project she completed in 2017 during a residency in South Africa. In that project, she recreated a journey in time to try and draw a parallel between the origin of humanity and the origin of the universe. Her project for Generación 2023, *Un viaje eterno* [An Eternal Journey], is a sculpture and sound installation that also addresses time, on this occasion establishing parallels between the genetic manipulation of animals and the obsolescence of resources and waste materials.

We talk about how the artist plans to reuse organic materials related to dogs—perhaps influenced by her family environment, dedicated to the care of these animals—as well as metal and glass from scrapyards. The journeys that Mar embarks on tie in with the contemporary interest in conquering other worlds and the need to escape far away from the present world. She is also interested in time, influenced by authors like J.G. Ballard.

The sci-fi genre is present in all her projects. In this particular one, the sound seems to project us, through a cyclical heart-beat, towards the sensation of eternity—sounds that seem to be voices from another time, injecting life into the sculptural objects on display, as if in a soundscape.

Mar tells me about her creative process. She began by collecting materials such as scrap vehicle parts and dog hair. Then, pieces made with the blown glass technique at a workshop in Mallorca. She will assemble all the pieces into the final form in the exhibition room itself, in a dark space enclosed by the sound that will envelop all the pieces. We

agree to leave part of the space open so that her work can establish a dialogue with the rest of the pieces in the exhibition.

Unlike with Mar, I’m able to meet with José María Avilés on several occasions. We agree that his project, *Pista de aterrizaje* [Landing Strip], must be shown in a completely enclosed space, not just because of the sound, which is an important part of the piece, but because the work will use two projectors: “Regarding the technical requirements for my installation, I’m still investigating and thinking about different options. As for the space, I’m happy with the one you suggest. I think it’s best for it to be enclosed and as dark as possible, with black walls. As you can see, I’m still unsure about a few things but I hope to have a clearer idea in a few weeks.”

As he points out, the project is still in progress, which involves an open, organic process of writing, research, filming and editing, with porous boundaries and no clearly differentiated stages.

In 2021, the artist travelled twice to Sharamentsa, in the Ecuadorian Oriente, a settlement where the Achuar indigenous community has lived since the Ecuadorian



army built a landing strip there in the 1970s. As Avilés says, “These trips enabled me to get to know the place and the community. I made a few videos and took notes, and that’s the material I’m still working on. In 2022, I want to travel once more to Sharamentsa to film the material I need to complete the work.”

In September, the artist travelled to the Amazon rainforest again. We got in touch

En 2022, pretendo viajar una vez más a Sharamentsa para filmar el material que necesito para concluir la obra”.

En septiembre, el artista volvió a viajar a la selva amazónica y, a principios de octubre, nos comunicamos para intentar coincidir en Madrid: “Regreso a Madrid el 3 de octubre y estaré en una residencia hasta el 13 de noviembre ¿Coincidimos? Estoy muy emocionado con el rodaje en la selva. He estado trabajando en el proyecto y me agrada mucho el rumbo que va tomando. Ya te contaré mejor. Han aparecido algunos elementos nuevos”.

El proyecto *Pista de aterrizaje* alude a la historia de la explotación y apropiación del Oriente ecuatoriano. La integración de estos territorios y comunidades genera un debate que se manifiesta de múltiples maneras, algunas relacionadas con la construcción de vías que comuniquen estas regiones con el resto del país. La construcción de una pista de aterrizaje en medio de la selva amazónica, como si de una pieza de *land art* se tratara, genera una poética de resistencia al capitalismo, contrastándolo con otras formas de ser y de hacer, pero también provoca una atracción por conservar esta pieza, de tal forma que la selva no la haga desaparecer.

Después de intentar buscar un lugar donde poder visualizar el material rodado por el artista en su viaje, decidimos encontrarnos a primeros de noviembre en la cafetería del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, donde hay rincones oscuros que nos permiten ver las imágenes con cierta calidad. El proyecto ha sufrido algún cambio respecto a la idea inicial de localización del rodaje, generando nuevos hallazgos sobre las costumbres de los habitantes del lugar, pero la idea principal se mantiene. La obra se formalizará en una videoinstalación con dos pantallas que reflejaran esta contradicción: la veneración y los cuidados a la pista de aterrizaje como símbolo de conexión con el mundo exterior y, al mismo tiempo, lo performático de las costumbres de los pueblos del ama-

zonas, ligadas a la solidaridad y lo colectivo. “La duración de la obra dependerá del montaje. Aún no tengo una noción muy clara de esto ya que tengo mucho material con el que trabajar. Por otro lado, sustancialmente, hay un cambio respecto a la localización, ya que no pude filmar en Sharamentsa —ya te contaré bien por qué— y finalmente lo hice en Karakam, una población de características e historia muy similar, pero con sus diferencias. De todas maneras, en diciembre tengo pensado volver e intentar grabar nuevamente en Sharamentsa... Haré una combinación de ambos lugares”.

Las imágenes que visualizo del material rodado me llevan a pensar en esas intervenciones realizadas en el paisaje, *land art* o *arte site-specific*, que utilizan el material de la tierra para intervenir en esta misma. Hablamos de una franja de tierra en medio de la selva, una intervención híbrida entre escultura y arquitectura, expuesta a los cambios de la naturaleza y, sin embargo, conservada por los propios habitantes del lugar.

Todos los proyectos presentados en Generación 2023 me han remitido a la idea de escultura, pero una escultura que forma parte de ese campo expandido alejado de su pedestal, como esas piezas de Brancusi, vínculos entre el pasado y el presente.

En definitiva, objetos escultóricos pensados dentro de la lógica espacial de la práctica posmodernista, que, como mencionaba Rosalind Krauss, “ya no se organiza alrededor de la definición de un medio dado sobre la base del material o la percepción de este, sino que se organiza alrededor del universo de términos que se consideran en oposición dentro de una situación cultural”⁴.

⁴ Ibid, p. 73.

at the beginning of October to try and set up a meeting in Madrid: “I return to Madrid on 3 October and will be doing a residency there until 13 November. Can we meet up? I’m excited about the new material I have filmed in the rainforest. I have been working on the project and I like the direction it’s taking. I’ll give you more details when we meet. Some new elements have emerged.”

Pista de aterrizaje alludes to the historical exploitation and appropriation of the Ecuadorian Oriente. The integration of these territories and communities sparks a debate that is manifested in multiple ways, some of them associated with the mechanisms built to connect these regions to the rest of the country. The construction of a landing strip in the middle of the Amazon rainforest, as if it were a piece of land art, generates a poetics or resistance to capitalism, contrasting it with other ways of being and doing, but it also provokes a desire to preserve it, so that it is not swallowed up by the rainforest.

After trying to find a place where we can view the material filmed by the artist during his trip, we decide to meet at the beginning of November in the cafeteria of the



Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, where there are dark corners that will allow us to see the images with a certain quality. The project has changed somewhat with respect to the initial idea of the filming location, yielding new discoveries about the customs of the local population. However, the main idea remains the same. The work will take the form of a video installation with two screens highlighting this aforementioned contradiction: the ven-

⁴ Ibid, p. 73.

eration and meticulous maintenance of the landing strip as a symbol of connection with the outside world and, at the same time, the performative nature of the customs of the Amazon peoples, associated with solidarity and collectivism. “The duration of the work will depend on the editing. I still don’t have a clear idea about this because I have a lot of material to work with. On the other hand, there is a significant change with respect to the location. I couldn’t film in Sharamentsa—I’ll tell you why later—so I ended up doing it in Karakam, a similar village in terms of its characteristics and history, but with its differences. In any case, in December I intend to go back and try and film again in Sharamentsa . . . I’ll combine both places.”

The footage I was able to see reminded me of land art or site-specific works that use the existing land as material to alter the landscape. We talk about the strip of land in the middle of the rainforest, a hybrid intervention that straddles sculpture and architecture, exposed to changes in nature and yet preserved by the local inhabitants.

All the projects presented in Generación 2023 have referred me to the idea of sculpture, but a type of sculpture that is part of that expanded field removed from its pedestal, like the Brancusi pieces, links between the past and the present. In short, sculptural objects designed within the spatial logic of the postmodern practice, which, as Rosalind Krauss notes, “is no longer organised around the definition of a given medium on the grounds of material, or, for that matter, the perception of material. It is organised instead through the universe of terms that are felt to be in opposition within a cultural situation.”⁴

Estudio de un tecnohallazgo
de dispositivo de memoria tipo Mac
en un yacimiento de correo electrónico (email)
AE/SUEsp pre-GRF e IGR
patrocinado por NestléMicros
sobre una convocatoria llamada Generaciones

Joaquín García Martín

Fuente: Gracias a los recientes desarrollos en tecnología MASIV y FRFU del Departamento Territorial de Antigüedades y del Centro de Arqueología Reformada (CAR) por fin hemos sido capaces de tener acceso a la información de dispositivos de memoria del tipo Mac, con especial efectividad en los construidos a partir del 2012 y hasta la Gran Recesión Final (GRF). Esto nos ha permitido conocer el contenido almacenado en una enorme muestra de objetos de tecnología básica, ya que, como es bien sabido, en las primeras décadas del siglo XXI se alcanza el máximo de difusión de dispositivos tecnológicos antes de que se produjera la GRF y pasáramos al actual régimen de Tecnología Lineal Abierta (TLA). Este periodo coincide, además, con los años previos a la I Guerra de los Recursos (IGR), cuando todavía existía la costumbre social de conservar los dispositivos mucho más allá de su vida útil, sin preocuparse por los riesgos medioambientales y primando, de una manera que ahora entendemos cuán egoísta podía llegar a ser, la propiedad de un número indeterminado de elementos por ciudadano. De esta forma han llegado hasta nosotros un número superior de objetos tecnológicos de este periodo que de cualquier otro, anterior o posterior, si bien hasta hace poco éramos incapaces de tener acceso a la información que contenían debido a las lógicas y conocidas limitaciones de nuestro conocimiento arqueotecnológico del periodo pre-GRF.

Solo gracias al trabajo de NestléMicros (basado al parecer en los intentos previos de dos ecorecuperadores de los Territorios Libres Africanos) hemos podido, por fin, entender el funcionamiento de la tecnología MacOS y los usos primitivos del chip de silicio. Así, a pesar del tiempo pasado, de lo rudimentario de los sistemas de almacenamiento y de comunicación y de los problemas que conlleva acceder a una información que no puede menos que ser fragmentaria (puesto que carecemos del aparato crítico para enfrentarnos a un tipo de sociedad como el llamado Periodo Pre Iluminación o PPI), nos encontramos con que contamos con más información que nunca antes para, precisamente, acercarnos a un estudio posibilista de ese mismo PPI.

Hallazgo: La información encontrada que es objeto de este informe de estudios socio-culturales consiste en una serie de emails contenidos en el disco duro mencionado en el apartado 1. Como es bien sabido, el email o correo electrónico en AE/SUEsp (Arcaico Europeo, sector SUR: Español) fue la primera forma de comunicación personalizada entre usuarios de los antiguos ordenadores personales. En los tiempos previos a la GRF se calcula que dos de cada cinco habitantes de raza humana del planeta tenían una cuenta de correo electrónico. Por ello su estudio viene resultando fundamental para entender todo

Study of a Mac-type memory
device techno-finding
sponsored by NestléMicros
concerning a grant award named Generaciones
in a pre-GFR and pre-FRW AE/SsSp
email deposit

Joaquín García Martín

Source: Thanks to recent breakthroughs in MASIV and FRFU technology by the Territorial Department of Antiquities and the Centre of Reformed Archaeology (CRA), we have finally been able to access the information on Mac memory devices, with exceptional results for those built between 2012 and the Great Final Recession (GFR). This has enabled us to discover the content stored on a vast range of basic technology objects, as it is a well-known fact that technological devices were used extensively in the early decades of the twenty-first century before the GFR occurred and we adopted the current system of Open Linear Technology (OLT). That period also coincided with the years before the First Resources War (FRW), when it was still customary to preserve devices long beyond their useful life, without worrying about the environmental risks and prioritising—in a way we now understand to be extremely selfish—the ownership of an indeterminate number of elements per citizen. This explains why we have inherited a larger number of technological objects from that period than from any earlier or later period, although until recently we were unable to access the information they contained due to the obvious and well-documented limitations of our archaeotechnological knowledge of the pre-GFR period.

Thanks to the work of NestléMicros (apparently based on the previous attempts

of two eco-recoverers from the African Free Territories) we have finally been able to understand how MacOS technology works and what silicon chips were originally used for. Thus, despite the length of time that has passed, the rudimentary nature of the storage and communication systems, and the problems associated with accessing information that is inevitably fragmentary (since we don't have the critical apparatus to analyse a society such as the so-called pre-Enlightenment Period, or PEP), we now have more information than ever before. This means that we are now in a position to embark on a possibilist study of the mentioned PEP.

Findings: The information found and examined in this socio-cultural survey consists of a series of emails stored on the hard drive mentioned in section 1. It is a well-known fact that in AE/SsSp (Archaic European/SOUTH sector: Spanish), email, or electronic mail, was the first form of personalised communication between users of old personal computers. In the pre-GFR period, it is estimated that two out of every five inhabitants of the human race on the planet had an email account. The study of these emails is therefore proving crucial to our understanding of (micro and macro) history, different phenomena and, especially, individual and personal reactions before the First Resources War as they imply and refer to a very wide variety of subjects:

lo relativo a la historia (micro y macro), los fenómenos y, sobre todo, las reacciones individuales y personales anteriores a la I Guerra de los Recursos ya que implican y se refieren a los temas más variados: desde los laborales, que han permitido entender como eran las estructuras de organización de la producción antes de la implantación subcutánea de los actuales chips de repuesta inmediata, hasta los personales, como son los recientes descubrimientos de las llamadas “cadenas de emails”, cuya utilidad todavía sigue en discusión entre nuestros estudiosos, o los de carácter organizativo (ver el text “¿Qué cenamos en navidad? Organización, relaciones interfamiliares y el lenguaje despreciativo en las comunicaciones emocionales pre-GRF”, publicado recientemente). En resumen, el estudio de los emails está permitiendo tener un acceso directo y privilegiado a los habitantes de las sociedades perdidas con la I Guerra de los Recursos desde el punto de vista único del autor/sujeto hacedor.

Metodología: Dada la naturaleza de las fuentes debemos proceder teniendo en cuenta una serie de factores que condicionan nuestro estudio y cuyas limitaciones debemos entender y procurar superar:

1. La información privilegiada pertenece a un solo interlocutor: el autor/sujeto Joaquín García Martín, en este caso en su calidad de miembro del prejurado de una convocatoria de proyectos artísticos en el año 2022 datación pre-GRF en España. No hemos logrado conseguir los otros correos relacionados con esta conversación por lo que debemos tener en cuenta siempre que trataremos con un solo punto de vista, lo que debemos hacer de una manera eminentemente acrítica. No tenemos forma de confirmar o desmentir la fidelidad de la información que nos refiere, por lo que nos limitaremos a explicarla en la medida de lo posible, consistiendo este text en una aportación más al conocimiento de las sociedades pre-GRF e IGR.

2. Es importante recordar en todo momento que esta documentación está codificada en lenguas exclusivas por lo que es necesario observarla desde una perspectiva sensitivo-permeable, recomendando siempre la máxima discreción en cuanto a su transmisión a terceros y permaneciendo siempre abiertos a cualquier consulta. Debemos estar atentos al hecho de que estos textos todavía no han pasado los procesos de reescritura necesarios para su comunicación pública en abierto.
3. La aproximación de estudio propuesta tratará por lo tanto de deducir información de cada uno de los documentos encontrados, explicando los términos confusos o desconocidos en la actualidad, comentando las novedades que plantee sobre nuestros conocimientos a día de hoy y resaltando las aportaciones que signifiquen para el campo de los Estudios Culturales pre-GRF (ECpreGRF). En ningún caso se realizará una valoración crítica (entendiendo que esta es labor exclusiva de los tecnocensores y neolingüistas y no de nuestro departamento de arqueotecnología y ECpreGRF). Cualquier valoración sensitivo-política será responsabilidad de los departamentos correspondientes. Desde este text nos limitamos, tal y como proponen todos los acuerdos de arqueotecnología, a localizar, descryptar y dar a conocer las formas de comunicación primitivas para su estudio y obtener un mejor conocimiento de la sociedad pre-GRF con el fin de que no se vuelva a repetir. El presente text se declara no responsable de las sensoconsecuencias de la publicación y distribución de las opiniones de un personaje arqueotecnológico, no aceptando que pueda ser objeto de NeoAutodeFe por parte del Aparato Sensocensor habilitado. Se recomienda para su lectura un nivel de Sensosensibilidad alto (3 o más).

from those related to work, which have shed light on structures for organising production before the subcutaneous implantation of our modern-day instant-reply chips, to personal ones, like the recent discovery of the so-called “email chains”, whose purpose is still being debated by our experts, or those of an organisational nature (see the recently published text “The Christmas Menu: Organisation, Interfamily Relations and Derogatory Language in Pre-GFR Emotional Communications”). In short, the study of emails is providing a direct and privileged insight—albeit from the perspective of a single author/subject—into the inhabitants of the societies that were lost in the First Resources War.

Methodology: In view of the nature of the sources, our study is conditioned by certain factors whose limitations we need to understand and try to overcome.

1. The privileged information belongs to a single person: author/subject Joaquín García Martín, in this case in his capacity as a member of the preliminary jury of a grant award organised in Spain in the year 2022 of the pre-GFR era. We have not been able to locate the rest of the emails in this conversation so it is important to bear in mind at all times that we will only be dealing with one point of view. Therefore, our approach must be extremely acritical. We have no way of confirming or refuting the reliability of the information obtained from the author/subject, and we will therefore simply provide as logical an explanation as possible to add to the body of knowledge on pre-GFR and pre-FRW societies.
2. It is important to remember at all times that this documentation is coded in exclusive languages, which means that it needs to be observed from a permeable-sensitive perspective. We recommend

maximum discretion as regards sharing it with others and we are open to receiving any queries. Please also bear in mind that these texts have not yet been rewritten for open public disclosure.

3. The proposed methodology therefore attempts to glean information from each of the documents found, explaining any terms that may be confusing or unknown, discussing any new light they shed on our present knowledge and highlighting the contributions they make to the field of pre-GFR Cultural Studies (pre-GFR/CS). However, we will not make any critical assessments since that is the exclusive remit of techno-censors and neo-linguists, rather than that of our archaeotechnology and pre-GFR/CS department. Any politically sensitive assessment will be the responsibility of the relevant departments. In this text we adhere to all the archaeotechnology conventions and therefore simply identify, decipher and present primitive forms of communication for future study to obtain a greater understanding of pre-GFR society and prevent it from ever emerging again. This text assumes no responsibility for any senso-consequences arising from the publication and distribution of the opinions of an archaeotechnological figure, and shall not be the subject of a Neo Auto-Da-Fé by the official Senso-Censor Apparatus. A high senso-sensitivity level (3 and above) is recommended for the readers of this text.

Object: The info-finding was discovered in what must have been an early twenty-first-century tech dump. It is a hard drive from a Mac unit which, in addition to other information, yielded seven electronic mails (emails) sent by the author/subject Joaquín García Martín in the year 2022 of the pre-GFR era. All the emails refer to his participation in the pre-jury of the edition of the Generaciones grant award held that

Objeto: El infohallazgo se encontró en lo que debió de ser un basureo tecnológico de principios del siglo XXI. Se trata de un disco duro perteneciente a una unidad Mac en la que, además de otra información, se encontraron 7 correos electrónicos (emails) enviados por el autor/sujeto Joaquín García Martín en el año pre-GRF de 2022. Se refieren todos a su participación como prejurado en la edición de la convocatoria llamada Generaciones del mismo año. En ellos comenta o aporta información de todo tipo, desde la personal y afectiva hasta la técnica y académica, sobre el funcionamiento, procesos y resultado de dicha edición de la convocatoria. Como hemos mencionado antes, no hemos conseguido obtener las respuestas de sus interlocutores, si las hubiere, resultándonos imposible evaluar, con la información disponible, si esas respuestas de verdad existieron, cuál era su nivel de implicación en una posible discusión o si se trata de uno de esos casos recientemente estudiados de los llamados “Grupos de WhatsApp”, en los que interviene un solo participante mientras que el resto de participantes permanecen inactivos. Es nuestra opinión que estos casos se refieren a ciertos episodios sacrificiales de tipo social vinculados al contenido transmitido y que el silencio debe ser interpretado como una forma de censura o supresión por el silencio al interlocutor. En nuestro caso de estudio, el no conservar las respuestas no implica su no existencia, por lo que no podemos afirmar con seguridad si el susodicho Joaquín García Martín estaba siendo censurado o bien contaba con aceptación socioprofesional en dicho momento.

Relación de los elementos paleotecnológicos encontrados y comentario analítico y explicativo de los mismos:

Querida Vanessa:
Muchas gracias por vuestra invitación y por contar conmigo para esta nueva edición de Generaciones. Mi experiencia el año pasado fue estupenda y espero que este año podamos

por fin hacer la reunión final en vivo, que ya toca.

Quedo a la espera de que me envíes la información sobre los participantes de este año.

Un abrazo,
J.

Se trata de un texto de bienvenida y agradecimiento tradicional en este contexto. Es lo que se conoce en los estudios paleotecnológicos como un “Ihopethisfindsyouwell” text. Hace referencia a la participación del autor/sujeto como prejurado en la edición anterior de la convocatoria y al hecho de que, debido a la pandemia COVID-19, de 2020 en adelante fuera imposible realizar la reunión de votación del jurado de manera presencial. En ese momento, este tipo de encuentros, sobre todo de tipo familiar y profesional, se realizaban mayoritariamente con un dispositivo paleotecnológico llamado Zoom.

Querida Vanessa:

Todo recibido. Como te comenté por teléfono para mí es un lujo poder formar parte de Generaciones porque me permite tener un acceso privilegiado a lo que está sucediendo en España en este momento. ¡Qué ganas tengo de ponerme a verlo todo!

Un abrazo,
J.

Generaciones de la Fundación Montemadrid fue un programa iniciado en el año 2000 pre-GRF que resultó fundamental para el desarrollo del arte contemporáneo en la España de la época. No podemos entender la práctica artística de esos años sin esta convocatoria, que se convirtió en un testigo y testimonio de los artistas españoles en ese momento. En este sentido, el autor/sujeto, razonablemente, es consciente de la importancia de la misma para cualquier profesional del sector y de cómo constituye una herramienta de trabajo única. Es fundamental destacar que se trata de una iniciativa que proviene del sector privado,

year, and they discuss or provide different kinds of information, ranging from personal and emotional to technical and academic, about the mechanics, processes and results of that edition of the grant award. As we mentioned earlier, we have not been able to find answers from the recipients of the emails, if indeed there were any, so it is impossible with the available information to assess whether those replies ever existed, whether they implied any kind of discussion or whether this is one of those “WhatsApp Group” cases that have recently been studied, where one participant is active and all the other participants are inactive. It is our opinion that such cases refer to certain sacrificial episodes of a social nature related to the content transmitted, and the silence should therefore be interpreted as a form of censorship or suppression by the recipients. In our case study, the fact that we do not have the answers does not mean that they never existed, so we cannot claim that the aforementioned Joaquín García Martín was definitely censored or, alternatively, that he met with socio-professional acceptance at all times.

List of paleotechnological elements found, plus analysis and explanations:

Dear Vanessa,

Thank you so much for your invitation and for including me in this new edition of Generaciones. The experience last year was excellent and I hope that this year we'll be able—at long last!—to hold the final meeting in person.

I look forward to receiving information on this year's participants.

Warm regards,
J.

In this given context, this is a traditional welcome and acknowledgement text. It is what is known in paleotechnological studies as an “I-hope-this-finds-you-well” text. It references the author/subject's participation

as a member of the pre-jury in the previous edition of the grant award and the fact that, due to the 2020 COVID-19 pandemic, the jury had been unable to meet physically to vote. At the time, meetings of this type, especially between family members and work colleagues, were mainly held via a paleotechnological device known as Zoom.

Dear Vanessa,

Thanks for all the info. As I mentioned when we spoke on the phone, it's a great honour to be involved in Generaciones as it gives me privileged access to what's happening in Spain right now. I can't wait to sit down and start going through all the material!

Warm regards,
J.

Organised by Fundación Montemadrid, Generaciones started in the year 2000 of the pre-GFR era and played a vital role in developing contemporary art in Spain at the time. This grant award provides an essential insight into art practices in those days as it became a witness and testimony to the Spanish artists who were active at the time. In this respect, the author/subject is naturally aware of the importance of the event for professionals in the art sector and of its role as a unique tool. It is important to note that this was an initiative arising from the private sector, which was very rare in pre-GFR Spanish cultural policies. In later years, Generaciones would become the subject of numerous studies, as indicated in our bibliography.

Dear Selina and Cristina,

I'm thrilled to be working with both of you again on a new edition of Generaciones. I've received all the documentation and am looking forward to sitting down and going through everything. Can't wait to meet up with you in person and speak face to face!

Warm regards
J.

algo muy poco habitual en las políticas culturales españolas de la época. En años posteriores se realizarían multitud de estudios sobre Generaciones, como referimos en nuestra bibliografía.

Queridas Selina y Cristina:
 Qué maravilla volver a trabajar juntos un año más en Generaciones. He recibido ya toda la documentación y estoy desando ponerme con ello. ¡Y sobre todo poder reunimos ya en directo y hablarnos a la cara y vernos!
 Un fuerte abrazo,
 J.

Otro ejemplo de “Ihopethisfindsyouwell”, en este caso dirigido a Selina Blasco y a Cristina Anglada, co-prejurados junto con el sujeto. Selina Blasco daría nombre a un aula de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid en años posteriores y hasta su desaparición durante la Gran Revolución Cultural posterior a la I Guerra de los Recursos. Por su parte, Anglada fue la creadora de un Centro de Arte en la desaparecida isla de Mallorca, que junto con el resto de las Islas Baleares quedaron sumergidas como efecto derivado de la disolución de la Antártida.

Queridas Selina y Cristina:
 Después de mi primera lectura de la documentación tengo ya mis primeras observaciones:

- Este año el número de propuestas es menor al anterior. Entiendo que el año pasado los participantes tuvieron mayor plazo para presentarse debido al extra de tiempo hábil que significó el confinamiento. Aun así, las que han pasado la primera criba de normas de participación son 192, que es un número estupendo.
- Veo una gran variedad de propuestas, lo cual me alegra mucho por lo que significa de riqueza de la escena artística joven en la España actual.

—Viendo las edades de los participantes creo que es una buena representación de lo que se hace en España en este momento.

En breve comentamos más.
 Un abrazo,
 J.

Aquí observamos de nuevo dos de los temas que marcan nuestro hallazgo: por una parte la presencia de consecuencias de la epidemia COVID-19 en las referencias al confinamiento del año anterior y, por otra, la importancia de la convocatoria de Generaciones como termómetro y testimonio de la actividad artística en España durante la primera mitad del siglo XXI pre-GRF. También denota parte de las limitaciones del circuito artístico local: basta pensar en las 192 propuestas y en la escasez de espacios de exposición para entender que el circuito era en ese momento deficitario y recalcar la importancia de Generaciones.

Queridas Selina y Cristina:
 Os paso las conclusiones a las que he llegado después de estudiar las propuestas que se han presentado a Generaciones. Hay una serie de intereses comunes que he agrupado en las siguientes categorías:

1. Trabajos de escultura relacionados con la forma.
2. Trabajos relacionados con cuestiones de género. Son sobre todo en soporte audiovisual.
3. Trabajos de pintura que, como hemos comentado en ocasiones anteriores, tienen un encuadre complicado en la estructura de la convocatoria.
4. Trabajos sobre la movilidad internacional realizados en soportes variados.
5. Trabajos sobre la memoria que se centran en cuestiones de género, otra vez, o de memoria histórica.
6. Trabajos alrededor del cuerpo.
7. Trabajos sobre el Antropoceno.
8. Trabajos sobre la pandemia.

Another example of “I-hope-this-finds-you-well”, in this case addressed to Selina Blasco and Cristina Anglada, the subject’s companions on the pre-jury. In later years, Selina Blasco’s name would be adopted for a classroom at the Fine Arts Faculty of the Complutense University in Madrid, until it disappeared during the Great Cultural Revolution that followed the First Resources War. Anglada went on to create an art centre on the now-disappeared island of Mallorca, which was submerged, along with the rest of the Balearic Islands, as a result of the dissolution of Antarctica.

Dear Selina and Cristina,
 I’ve finished my first reading of the all documentation and wanted to share my initial observations with you.

- This year there are fewer entries than last year. I understand that last year participants had more time to submit entries due to the extension of the deadline as a result of the lockdown. Even so, 192 artists—an excellent number!—have passed the first filter of compliance with the rules of entry.
- There’s a really wide variety of projects, which I’m delighted about because it demonstrates how rich the young art scene is in Spain today.
- Looking at the ages of the participants, I think we have a good representative sample of what artists are doing in Spain right now.

We will be able to comment more soon.
 Warm regards,
 J.

Once again, we observe here two of the most prominent themes of our finding: on the one hand, the consequences of the COVID-19 epidemic in the references to the previous year’s lockdown and, on the other, the importance of the Generaciones award as a barometer

and testimony of art activity in Spain during the first half of the twenty-first century pre-GFR. It also sheds light on some of the limitations of the local art scene—it suffices to think of the 192 entries and the scarcity of exhibition spaces to understand the inadequacy of the scene at the time and reiterate the importance of Generaciones.

Dear Selina and Cristina,
 These are my conclusions after studying the entries received for Generaciones. There are a series of common interests which I’ve grouped into the following categories:

1. Sculptural projects related to form.
2. Projects related to gender issues, mainly using audio-visual media.
3. Painting projects (as we’ve discussed on previous occasions, this format doesn’t sit too well with the structure of the award).
4. Projects about international mobility (variety of media).
5. Projects about memory focused on the themes of gender (again) and historical memory.
6. Projects about the body.
7. Projects about the Anthropocene.
8. Projects about the pandemic.

These are the main categories, although there are a few other entries that don’t fit into any of the above. In any case, I think this provides a genuine and meaningful summary of the type of projects young artists in Spain are currently working on.

Tell me what you think about this year’s entries. I have seen many things that interest me a lot and that I really want to comment on.
 Thanks so much!
 Warm regards
 J.

This is probably the most interesting document of all the findings in this paleotechnological site. It contains eight

Estas serían las categorías principales aunque existen propuestas que han quedado fuera de esta organización. En cualquier caso me parece un resumen muy real y significativo de lo que están realizando los artistas jóvenes en España en este momento.

Contadme vosotras como lo habéis encontrado este año. Yo he visto muchas cosas que me han interesado mucho y que me apetece mucho que comentemos.

*¡Gracias!
Un abrazo
J.*

Probablemente sea este el documento más interesante entre los hallazgos obtenidos en este yacimiento paleotecnológico. En él se muestran en 8 puntos los principales temas de trabajo de los artistas jóvenes del momento. De su lectura podemos extraer una serie de conclusiones:

- La importancia de una serie de temas relacionados con el cuerpo y el género de reciente generalización en ese momento y ahora anacrónicos con los últimos avances de eticobiología y de políticas físicas. Esto demuestra la emergencia de esos mismos temas en el tejido social del momento. El arte todavía se contemplaba como un reflejo y resultado de su tiempo.
- La presencia de actitudes críticas sobre las fronteras nacionales (ya superadas después de la I Guerra de los Recursos) y el problema del cambio climático, que desembocaría posteriormente en el periodo pre-GRF.
- Las reflexiones sobre la pandemia COVID-19, que era todavía una novedad antes de que este tipo de situaciones catastróficas se hicieran habituales.

- La existencia de dos opciones lingüísticas (las relacionadas con la pintura y la escultura) que toman protagonismo. La primera por su difícil encaje en las bases de la convocatoria y la segunda que se estaba convirtiendo en una trend dentro de la práctica artística de ese periodo.

*Queridas Vanessa, Selina, Cristina e Ignacio:
Yo también tengo ya la información referida a mis conclusiones sobre la convocatoria. El 23 me viene bien para tener la reunión. Ganas de veros a todas.
Un abrazo,
J.*

De nuevo un “Ihopethisfindsyouwell” para comunicar el final de la fase individual de valoración. Nota: destacar la urgencia por el contacto físico y la comunicación en vivo tras los efectos del confinamiento provocado por la pandemia COVID-19.

*Queridas:
Qué pena que Cristina solo pueda reunirse online. Aun así muchas ganas de la reunión.
El 25 me va guay.
Abrazo,
J.*

Por alguna razón que no hemos conseguido clarificar (recordemos que solo hemos tenido acceso a una parte de la información), uno de los miembros del prejurado no puede participar presencialmente en la reunión. Esto causa una reacción anímica en el sujeto (ver el análisis del tecnohallazgo anterior).

*Buenos días:
Yo con COVID la semana pasada, o sea que tampoco puedo reunirme en vivo hasta que no negativice. Ya estoy bien, a pesar de que me dio fuerte, pero todavía*

points related to the main themes that interested young artists at the time, from which we can extract a series of conclusions:

- The importance of certain themes of body- and gender-related issues that were only just beginning to proliferate at the time, although they now seem anachronistic given the latest advances in bioethics and physical policies. This demonstrates the emergence of those same themes in the social fabric of the time. Art was still viewed as a reflection and a result of its time.
- The presence of critical attitudes about national borders (since overcome following the First Resources War) and the issue of climate change, which would subsequently lead to the pre-GFR period.
- The reflections on the COVID-19 pandemic, which were a novelty before such catastrophic situations became commonplace.
- The existence of two dominant linguistic options (those related to painting and sculpture). The former because of its difficult fit into the award's rules and the latter because it was becoming a trend in artistic practice during that period.

*Dear Vanessa, Selina, Cristina and Ignacio,
I too have the information about my conclusions about the entries. The 23rd suits me fine for the meeting. Looking forward to seeing you all.
Warm regards,
J.*

Again, an “I-hope-this-finds-you-well” to communicate the end of the individual assessment phase. Note: emphasis on the urgency for physical contact and in-person communication after the effects of the lockdown due to the COVID-19 pandemic.

*Dear all,
What a pity Cristina can only join us online. Even so, I'm still looking forward to the meeting. The 25th is good for me.
Warm regards,
J.*

For some reason that we have not been able to clarify (as mentioned above, we have only access to part of the information), one of the pre-jury members is unable to attend the meeting in person. This triggers an emotional reaction in the subject (see the analysis of the previous techno-finding).

*Morning!
I had COVID last week so I won't be able to meet in person either until I negativize. I'm better now, even though it hit me hard, but I'm still testing positive. So I'm confined in my house (again) for a few more days. What a drag!
Warm regards,
J.*

This techno-finding is particularly interesting because it proves, beyond the shadow of a doubt, that people were still getting infected with COVID-19 a year after the lockdown and that the virulence of the pandemic was still strong. As we know, the vaccination programmes were not as effective as expected.

*Dear Vanessa, Selina, Cristina and Ignacio,
It was great to see you yesterday, even if it was online. It's a pleasure working with you. It was really good to talk and share our ideas and comments. We make a great team.
I'm very happy with the projects we selected for this year's jury. I think they are genuinely representative of the entries submitted*

doy positivo. O sea que nada de salir de casa (otra vez) por unos días. Qué rollo todo.

Abrazo,
J.

Este tecnohallazgo resulta especialmente interesante ya que prueba, de manera clara y evidente, que la pandemia COVID-19 seguía contagiando un año después del confinamiento y que la virulencia de la misma era todavía fuerte. Como sabemos, los programas de vacunación no resultaron tan eficaces como se esperaba.

Queridas Vanessa, Selina,
Cristina e Ignacio:

Qué gusto la reunión del ayer aunque fuera online. Cómo me gusta trabajar con vosotras: qué gusto de diálogo y de compartir nuestras ideas y comentarios y qué bien se trabaja con todas vosotras.

Muy contento con los proyectos que pasamos al jurado de este año: creo que son los más representativos de los presentados a la convocatoria y estoy deseando ver como resuelven las cuestiones que les planteamos.

Muchísimas gracias por todo y espero que nos podamos ver en vivo en breve.

¡¡Unas cañas ya!!
Besos y abrazos,
J.

En este “Ihopethisfindsyouwell” el sujeto manifiesta de nuevo los dos principales valores que emergen del estudio de los tecnohallazgos que aquí presentamos: la afectividad que se desarrolla socialmente por las complicaciones derivadas de la pandemia COVID-19 y la importancia que tiene la convocatoria Generaciones como instrumento de producción, exposición y archivo de la actividad artística joven en la España de principios del siglo XXI pre-GRF.

Conclusiones: Como hemos venido argumentando, la convocatoria Generaciones constituyó una iniciativa única y fundamental en el desarrollo artístico en España en las prime-

ras décadas del siglo XXI pre-GRF. Con el tecnohallazgo que ahora presentamos podemos conocer de primera mano el funcionamiento de la misma en un momento muy determinado marcado por los efectos de la pandemia COVID-19. En este sentido no podemos menos que destacar su importancia como reflejo de un tiempo vivido en un espacio físico que, si bien ahora está cubierto por los restos de la irresponsabilidad ecológica, destaca por intentar mostrar, en lo referido a las prácticas artísticas, las preocupaciones del mundo en el que se crean.

Con esto no podemos menos que insistir en la importancia de dedicar más fondos a la investigación de nuestros restos paleotecnológicos con la independencia y profesionalidad imprescindibles para su estudio.

to Generaciones. I can't wait to see how the jury resolves the issues we brought up.

Thank you so much for everything.
I hope we can meet up in person soon to drink some beers!

Hugs and kisses to all,
J.

In this “I-hope-this-finds-you-well”, the subject expresses once again the two main values that emerge from our study of the techno-findings presented here: the warm emotions that emerged in the social context as a result of complications derived from the COVID-19 pandemic, and the importance of Generaciones as an instrument for producing, exhibiting and recording activity by young artists in Spain at the beginning of the twenty-first century pre-GFR.

Conclusions: As we have discussed, the Generaciones grant award was a unique and crucial initiative in the artistic development of Spain during the first decades of the twenty-first century of the pre-GFR era. The techno-findings presented here provide first-hand evidence of how Generaciones functioned at a very specific moment, deeply marked by the effects of the COVID-19 pandemic. In this respect, we cannot over-estimate its importance as a reflection of a time lived in a physical space which, although now covered by the remains of environmental irresponsibility, genuinely sheds light, through the prism of art, on the concerns of the world at the time.

We nevertheless reiterate the importance of allocating more funding to the research of our paleotechnological remains, with the independence and professionalism that are essential for their study.

José María Avilés

Pista de aterrizaje

Pista de aterrizaje, 2023
Videoinstalación
30'

Pista de aterrizaje [Landing Strip], 2023
Video installation
30'



Pista de aterrizaje *Pista de aterrizaje* se desarrolla en Karakam, una comunidad de la nacionalidad indígena achuar situada en el Oriente ecuatoriano, un territorio que los achuar han habitado de manera nómada desde tiempos ancestrales. Con la construcción de la pista de aterrizaje, varias familias se han establecido de manera permanente en sus alrededores.

El vídeo alude a la historia de la exploración y apropiación del Oriente ecuatoriano. Desde los primeros años coloniales, bajo la idea de El Dorado, la Amazonia ha sufrido una serie de intentos colonizadores, la mayoría de ellos frustrados por la inclemencia de la naturaleza y la resistencia de sus pueblos. Desde finales del siglo XIX hasta la actualidad, este proceso se ha vuelto más agresivo y constante como consecuencia del apetito global por las materias primas y los recursos naturales, que pretende someter a la región al dominio del modelo extractivista internacional.

Pista de aterrizaje indaga en la incorporación de esta región aislada del Ecuador como territorio nacional y explora la red de comunicación de la zona. A partir de una reflexión sobre los conceptos de progreso y desarrollo, surge una poética de la resistencia al ímpetu de acumulación e individualismo propios del capitalismo, que contrastan con otras formas de ser en el mundo vinculadas a la solidaridad y el colectivismo.

Situado en el cruce entre una estrategia documental y una puesta en escena que revela lo performativo de las acciones, donde las fronteras entre dentro/fuera, pasado/presente/futuro y naturaleza/cultura se

Pista de aterrizaje *Pista de aterrizaje* is set in Karakam, a community of the Achuar indigenous people located in the Ecuadorian Oriente, a territory that the Achuar have inhabited as nomads since time immemorial. Following the construction of the landing strip, several families have established permanent homes nearby.

The video alludes to the history of the exploration and appropriation of Oriente. Since the early days of the colonial period, the Amazon rainforest has suffered various attempts at colonisation inspired by the idea of El Dorado. Most of these attempts have failed due to the harsh natural environment and the resistance of its people. However, since the nineteenth century they have become increasingly aggressive and frequent as a result of the global appetite for raw materials and natural resources, aimed at subjugating the region to the international extractivist model.

Pista de aterrizaje examines the incorporation of this remote region of Ecuador into the national territory and explores the network of communications in the area. The artist's reflection on the concepts of progress and development turns into a poetic discourse on resisting the accumulation impulse and individualism associated with capitalism in favour of other lifestyles that prioritise solidarity and collectivism.

Situated at the crossroads between a documentary strategy and a mise-en-scène that highlights the performative nature of actions, where the boundaries between inside/outside, past/present/future

disuelven, *Pista de aterrizaje* busca construir una dialéctica en la que afloran las incertitudes y las preguntas que se derivan de conflictos como este.



and nature/culture dissolve, *Pista de aterrizaje* seeks to construct a dialectic that exposes the uncertainties and questions posed by conflicts such as these.











Vive y trabaja en Barcelona

Cineasta, artista y escritor, estudia Dirección de Cine en la Universidad del Cine de Buenos Aires y es máster en Creación Cinematográfica por la Elías Querejeta Zine Eskola de San Sebastián.

Ha escrito y dirigido los largometrajes *Al Oriente* (2021) y *La muerte del maestro* (2018), así como varios cortometrajes. Entre otros festivales, su trabajo se ha mostrado en los de Venecia, Rotterdam, San Sebastián, Málaga, BAFICI, Mar del Plata, Márgenes, São Paulo y UNDERDOX.

En 2013 participó en el Laboratorio de Cine de la Universidad Torcuato di Tella de Buenos Aires, dictado por Martín Rejtman y Andrés di Tella, y en 2014 recibió la beca de formación CIA del Centro de Experimentaciones Artísticas de Buenos Aires, dirigido por Roberto Jacoby. En 2016, fundó la productora de cine Angamarca Cine junto a Felipe Troya y, desde 2018, es programador del Festival Eurocine de Ecuador.

He lives and works in Barcelona

Filmmaker, artist and writer José María Avilés studied Film Direction at the University of Film in Buenos Aires and holds a master's degree in Cinematographic Creation from the Elías Querejeta Film School in San Sebastian.

He has written and directed two feature films, *Al Oriente* (2021) and *La muerte del maestro* (2018), as well as several short films. His work has been screened at various festivals, including Venice, Rotterdam, San Sebastian, Málaga, BAFICI, Mar de Plata, Márgenes, São Paulo and UNDERDOX.

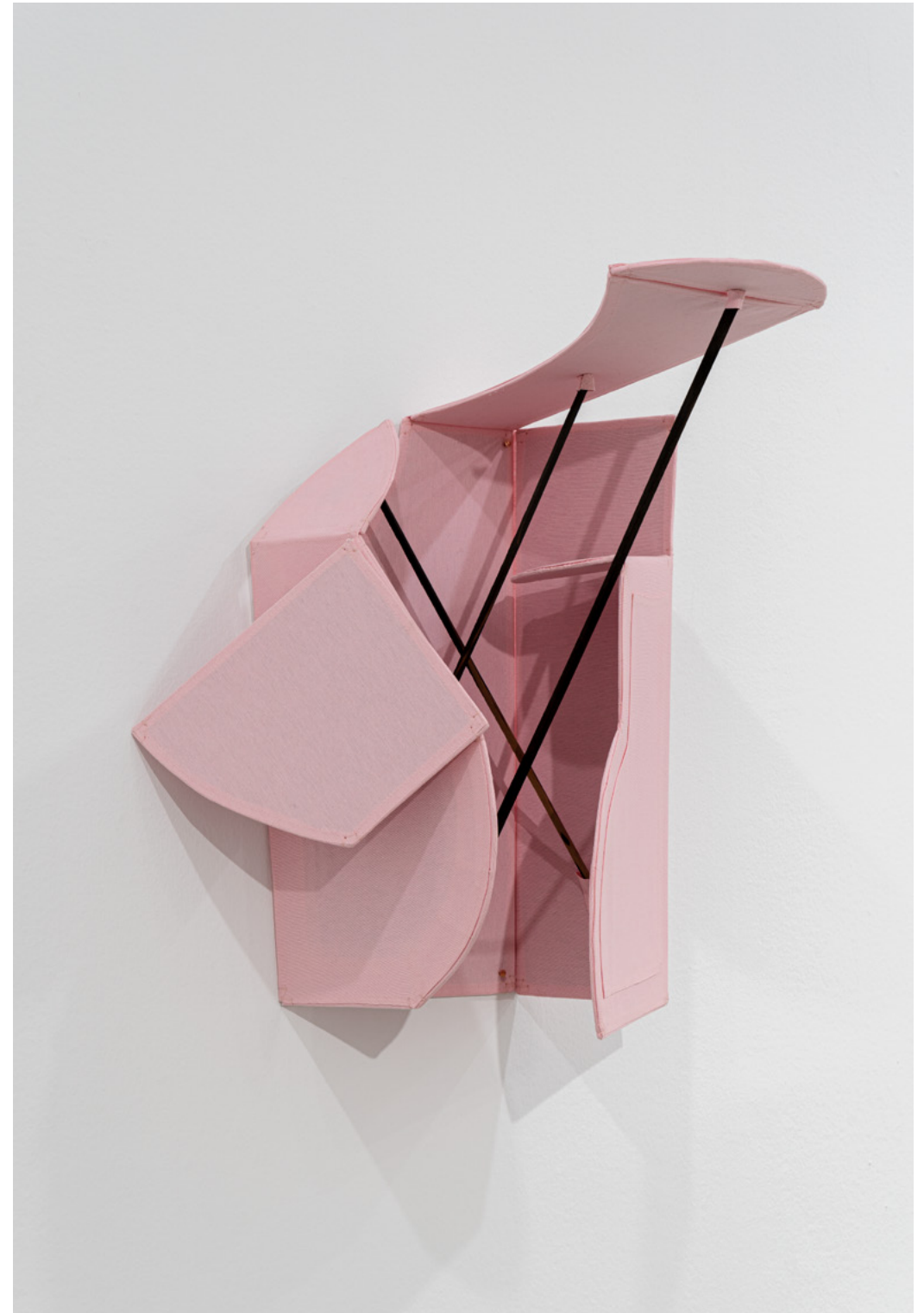
In 2013 he participated in the Film Laboratory of the Torcuato di Tella University in Buenos Aires, led by Martín Rejtman and Andrés di Tella, and in 2014 he received a grant from the Centre for Artistic Research (CIA) in Buenos Aires, run by Roberto Jacoby. In 2016 he founded the film production company Angamarca Cine with Felipe Troya, and since 2018 he has been the programmer for the Eurocine Festival in Ecuador.

Fuentesal Arenillas

ponerse un cojín de sombrero

ponerse un cojín de sombrero, 2023
Instalación escultórica
Tela, crótalos de latón, hierro
y madera de iroko y pino
Dimensiones variables

ponerse un cojín de sombrero
[wearing a cushion for a hat], 2023
Sculpture installation
Fabric, brass castanets, iron
and iroko and pine wood
Dimensions variable



ponerse un cojín de sombrero es un proyecto que parte de los elementos del habla para la creación de esculturas al modo de figuras corpóreas, interpelando narrativas de los pensamientos vivos, relatos de luz, absurdos gozos, disparates y leyendas de hambre quebradas por la risa, al modo de cuentos y sainetes aprendidos de boca en boca; tradiciones orales como las adquiridas por el teatro de figuras en las fábulas de la “Tía Norica” o “Las mil y una historias de Pericón de Cádiz”, un tipo de periodismo oral arraigado a la tierra. Es esta una literatura oral producto de la memoria colectiva, desconocedora de grafismos y encadenada a verdades emocionales que deja ver entre líneas algo de la realidad, resonando por paredes y gargantas.

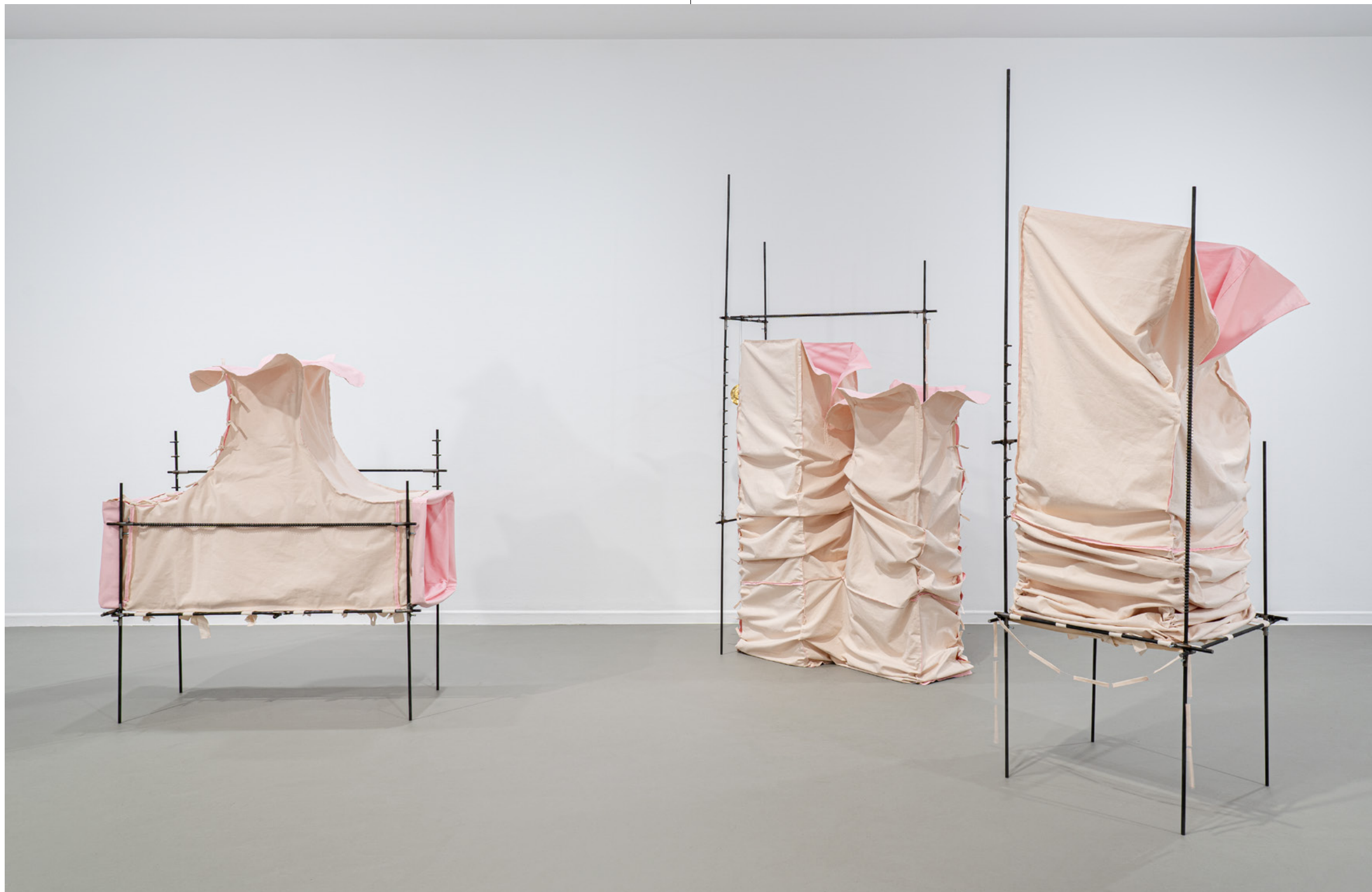
Esta instalación escultórica se forma en el espacio como una escena con piezas huecas realizadas con telas, enlazadas por su anatomía y estructura, que incitan a moverse por sus contornos, a rodearlas e introducir la cabeza en un recorrido a diferentes escalas. Loneta en color crudo en su exterior y un rosa cárnico que deja ver las entrañas en su interior. Crótalos de latón y formas en madera de iroko, sapeli y pino. Volúmenes suspendidos y agarrados al propio material que arropan y enganchan un cuerpo estructural de varillas metálicas. Estructuras que se asemejan a las partes huecas del cuerpo. Vacíos donde se practica un periodismo oral, como patinillos donde se cuelga la ropa mojada o gargantas que reverberan al sonido del chisme y del eco.

ponerse un cojín de sombrero uses elements of speech to create sculptures of corporeal figures that address narratives of living thoughts, light-filled stories, absurd joy, crazy ideas and legends of hunger with comic undertones, in the manner of tales and farces learned by word of mouth—oral traditions such as those acquired by puppet theatre in the fables of “La Tía Norica” or “Las mil y una historias de Pericón de Cádiz”, a type of oral journalism rooted in the land. This is an oral literature produced by collective memory that has no need for graphics and is shackled to emotional truths that reveal something of reality between the lines, resonating around walls and through the throats that utter them.

This sculpture installation adopts its form in space as a stage set with hollow pieces made of cloth—with interlocking anatomies and structures that urge spectators to walk around their contours, to encircle them and poke their heads in an itinerary on different scales. Off-white canvas on the outside and fleshy pink for the visible entrails inside. Brass castanets and different shapes of iroko, sapele and pine wood. Suspended volumes that cling to the material, wrapped around and hooked to a structural body of metal rods. Structures that resemble the hollow parts of the body. Voids where oral journalism is practised, like in interior courtyards where clothes are hung out to dry as throats reverberate to the sound of gossip and echo.

Existen lugares donde la voz es el lleno de una arquitectura vacía, como el patinillo o patio interior de las casas, donde estamos acostumbrados a asomar la cabeza desde pequeños. Enclaves donde la información, conversación y recetas salen por las ventanas, reverberan entre ropa tendida y llegan a los oídos del vecino. De igual modo que el teatro de objetos representaba la idiosincrasia de un pueblo con espíritu burlón, *ponerse un cojín de sombrero* busca que los cuerpos muevan a otros cuerpos, que las voces den voz al material y que las piezas se conciban como medios útiles pensados para contar.

There are places where the voice fills the architectural void: the communal interior courtyard of the apartment building where we peeked our heads as children. Enclaves where information, conversation and recipes come out of windows and reverberate across the washing on the lines before reaching our neighbours' ears. Just as object theatre represented the idiosyncrasy of a people with a mocking spirit, *ponerse un cojín de sombrero* seeks for bodies to move other bodies, for voices to give voice to the material and for the pieces to be conceived as useful devices for telling stories.









Viven y trabajan en Madrid

Julia Fuentesal y Pablo M. Arenillas se formaron en la Universidad de Bellas Artes de Sevilla. Juntos, exploran la relación y los estados como punto de partida, el trabajo desde la figura doble, el devenir de su propia praxis o la práctica de la escultura tras el juego que origina o del que proviene esta, que salta y vive en escena al conjuro de las manos.

Sus construcciones objetuales se insertan e instalan en otros circuitos, aquéllos de producción material y cultural popular cuyo recorrido es independiente de los itinerarios de la modernidad. Dicho de otro modo, su trabajo se sitúa en un espacio interseccional que se nutre casi por igual de ambas tradiciones; de este modo, mudan, trasladan y emplazan los restos de su práctica desplegando su oficio y el de la tradición que acompaña sus obras para construir un relato cercano y familiar.

Entre sus últimas exposiciones individuales destacan la III edición del programa de producción artística Primera Fase de Madrid (2020); *Cubierta brillante / Margen delgado* (Centro de Arte Joven de la Comunidad de Madrid, 2021), comisariada por Juan Canela; y *Casapuerta* (Luis Adelantado, Valencia, 2022). Asimismo, recientemente han expuesto en muestras colectivas como *Una historia reciente II* (Fundación Juan March, Palma, 2022), *La vista y el tacto (ca. 1929-30)* (Centro Federico García Lorca, Granada, 2021), *Dialecto* (Museo Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, 2021), *Escultura expandida* (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2021) y *Turno de Réplica. Construcción/Composición* (Museo Patio Herreriano, Valladolid, 2021).

Entre otros premios, becas y residencias, han disfrutado del Programa de Residencias 2022-2023 de la Real Academia de España en Roma, la Residencia Artística Fundación

They live and work in Madrid

Julia Fuentesal and Pablo M. Arenillas studied Fine Arts at the University of Seville. Together, they explore relationships and states as starting points, the use of double figures, the evolution of their praxis or the practice of sculpture behind the effect which generates it or from which it stems, which, conjured by the hands, jumps into and occupies the spotlight.

Their object-based constructions are inserted and installed into other circuits, those of material and popular cultural production with a separate trajectory from modern itineraries. In other words, their work is situated in an intersectional space that is inspired almost in equal measure by both traditions; they move, transfer and position the remains of their practice by displaying their craft and that of the tradition that accompanies their works to construct an intimate and familiar narrative.

Their most recent solo exhibitions include the third edition of the art production programme Primera Fase (Madrid, 2020); *Cubierta brillante / Margen delgado* (Centro de Arte Joven de la Comunidad de Madrid, 2021), curated by Juan Canela; and *Casapuerta* (Luis Adelantado, Valencia, 2022). They have also recently participated in several group exhibitions, such as *Una historia reciente II* (Fundación Juan March, Palma, 2022), *La vista y el tacto (ca. 1929-30)* (Centro Federico García Lorca, Granada, 2021), *Dialecto* (Museo Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, 2021), *Escultura expandida* (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Seville, 2021) and *Turno de Réplica. Construcción/Composición* (Museo Patio Herreriano, Valladolid, 2021).

They have been granted various awards, grants and residencies, such as the 2022-2023 residency programme at the Royal Academy of Spain in Rome, the Fundación María José Jove Art Residency, the sixth



María José Jove, la VI Edición de los Premios Cervezas Alhambra, la XXV Edición del Programa de Creación Artística VEGAP, las Ayudas a la Producción Matadero Crea y la III Edición del Programa de Producción Artística Primera Fase.

edition of the Cervezas Alhambra Awards, the 25 edition of the VEGAP art creation programme, the Matadero Crea art-production award, and the third edition of the Primera Fase art-production programme.



Mar Guerrero

Un viaje eterno

Un viaje eterno, 2023
Instalación escultórica
Nueve obras escultóricas, a partir
de piezas de vehículos, vidrio soplado
y pelo canino, y pieza sonora en bucle
Dimensiones variables
Pieza sonora realizada en colaboración
con Carles Oliver

Un viaje eterno [An Eternal Journey], 2023
Sculpture installation
Nine sculptures made of vehicle parts,
blown glass and dog hair, and sound
piece (loop)
Dimensions variable
Sound piece made in collaboration
with Carles Oliver



Un viaje eterno *Un viaje eterno* parte de una investigación sobre la evolución del perro y la manipulación artificial de las razas caninas a manos del ser humano, que pone en relación con la manipulación genética en la biotecnología. El principal objetivo es investigar sobre ecología y temporalidad desde la referencia de la manipulación genética animal y la obsolescencia de materiales y recursos, haciendo hincapié en los conceptos de reciclaje y reutilización a través del uso de materiales orgánicos y/o desechados, como los silenciadores de motocicleta, el vidrio soplado y el pelo canino.

La propuesta está influida por autores como J.G. Ballard, a través de un relato titulado “Las voces del tiempo”, donde unos animales son irradiados con rayos X para que el “par silencioso” despierte y ocasiona profundos cambios en la morfología de sus portadores. Por otra parte, también remite a Donna Haraway y su visión sobre criaturas que son simultáneamente animal y máquina, que viven en mundos ambiguamente naturales y artificiales, con especial hincapié en su *Manifiesto de las especies de compañía*.

Partiendo de las conexiones que establece entre la realidad y la ficción, *Un viaje eterno* invita a viajar de lo micro a lo macro, de lo particular a lo universal, de lo individual a lo colectivo, de lo autobiográfico a lo imaginario, de tal manera que el espectador se encuentra entre dos mitos: origen y futuro.

En la instalación se escuchan sonidos eternos, una vibración que se proyecta en el espacio

Un viaje eterno *Un viaje eterno* is part of the artist's research into the evolution of the dog and the artificial manipulation of canine breeds by humans, which Guerrero relates to genetic manipulation in the field of biotechnology. Her primary aim is to investigate ecology and temporality by referencing the genetic modification of animals and the obsolescence of materials and resources, focusing in particular on the concepts of recycling and reuse by employing organic and/or discarded materials such as motorbike silencers, blown glass and dog hair.

The project is influenced by authors such as J.G. Ballard and his short story “The Voices of Time”, in which highly tuned X-rays are applied to animals to activate the “silent pair”, causing mutations in the morphology of the creatures subjected to the experiment. It also references Donna Haraway and her vision of creatures that are simultaneously animal and machine and live in worlds that are ambiguously natural and artificial, with special emphasis on *The Companion Species Manifesto*.

Drawing parallels between reality and fiction, *Un viaje eterno* invites us to travel from the micro to the macro, from the particular to the universal, from the individual to the collective and the autobiographical to the imaginary, so that we ultimately find ourselves between two myths: origin and future.

The installation includes eternal sounds, a vibration across the space that projects to eternity; just like beings, whose influence in the cosmos is

hasta la eternidad; igual que los seres, aunque el sonido de su corazón se apague, pues su influencia en el cosmos también es eterna, conectados siempre tanto a los que les preceden como a los que les seguirán. Un latido cíclico que hace temblar la tierra, que hace girar el planeta en su eje y alrededor del Sol, incidiendo en el universo de manera infinita.



similarly eternal, even when the sound of their heart fades away, permanently connected as they are to those who precede them and to those who will follow them. A cyclical heartbeat that makes the earth tremble, that makes the planet spin on its axis and around the Sun, affecting the universe infinitely.











Vive y trabaja entre Palma y Madrid

Graduada en Bellas Artes por la Universidad de Castilla-La Mancha, en 2016 cursa el máster en Producción Artística de la Universidad Politécnica de Valencia. Su práctica artística se basa en proyectos específicos en el campo de las artes, las humanidades y la astronomía para investigar las relaciones simbólicas que pueden encontrarse entre la realidad y la ficción, así como las ideas de error y fracaso en relación a modelos de pensamiento históricos cuya continuidad es perceptible en la conciencia productiva y visual contemporánea. En su obra, reflexiona acerca del tiempo, poniendo en tensión los conceptos de dispersión y velocidad con los de duración y experiencia temporal. De esta manera, cuestiona el uso de los espacios y los objetos, enlazando ideas sobre renovación y desecho con las de reactivación y resignificación, trabajando a partir de elementos y acontecimientos aparentemente insignificantes.

Ha expuesto de manera individual o colectiva en las galerías Formato Cómodo y Juan Silió (Madrid), Fundación Juan March y Casal Solleric (Palma), Fundación Chirivella Soriano y Centre del Carme Cultura Contemporània (Valencia) y Fundación Vila Casas (Barcelona).

También ha desarrollado proyectos en residencias artísticas en Matadero y Open Studio (Madrid), Nirox Foundation (Sudáfrica), Art Center / South Florida (Miami), SÍM (Islandia), Orbital (Santander), Encuentros de Arte de Genalguacil (Málaga) y La Wayaka Current Atacama (Chile). Ha sido galardonada con una beca para participar en Banff Artist in Residence Emerging (Canadá), con uno de los Premios y Becas Pilar Juncosa & Sotheby's y con el VI Premio Arte Lateral en Madrid y recientemente obtuvo una Ayuda Injuve para la Creación Joven.

She lives and works in Palma and Madrid

Mar Guerrero completed her bachelor's degree in Fine Arts from the University of Castile-La Mancha in 2016, followed by a master's programme in Art Production at the Polytechnic University of Valencia. Her artistic practice is rooted in specific projects in the fields of the arts, humanities and astronomy that explore the symbolic relationships between reality and fiction, as well as ideas of error and failure in relation to historical thought models whose continuity can still be perceived in the contemporary productive and visual consciousness. Her work reflects on time, comparing the concepts of dispersion and speed with duration and temporal experience. Questioning the use of spaces and objects, she appropriates apparently-insignificant elements and events to link ideas about renewal and waste with reactivation and resignification.

She has shown work in solo and group exhibitions at the galleries Formato Cómodo and Juan Silió (Madrid), Fundación Juan March and Casal Solleric (Palma), Fundación Chirivella Soriano and Centre del Carme Cultura Contemporània (Valencia) and Fundación Vila Casas (Barcelona).

She has also carried out projects through art residencies at Matadero and Open Studio (Madrid), Nirox Foundation (South Africa), Art Center / South Florida (Miami), SIM (Iceland), Orbital (Santander), Encuentros de Arte de Genalguacil (Málaga) and La Wayaka Current Atacama (Chile). She is the recipient of a grant to take part in the Banff Artist in Residence Emerging programme (Canada), a Pilar Juncosa & Sotheby's prize, the sixth edition of the Arte Lateral award in Madrid and an Injuve Creative Youth production grant.

Gabriel Pericàs

Tracking Astray

Tracking Astray [Rastreo descarriado], 2023
Dos esculturas
Sin título (Tracking Astray) #1, 2023
Bronze
125 x 50 x 50 cm
Sin título (Tracking Astray) #2, 2023
Bronze
115 x 30 x 45 cm

Tracking Astray, 2023
Two sculptures
Untitled (Tracking Astray) #1, 2023
Bronze
125 x 50 x 50 cm
Untitled (Tracking Astray) #2, 2023
Bronze
115 x 30 x 45 cm



Tracking Astray [Rastreo descarriado] *Tracking Astray* es un ejercicio de investigación y experimentación que pretende averiguar qué forma es capaz de producir la colisión de dos métodos tan vigentes y antagónicos como son, por un lado, un sistema de recolección y ordenación de datos y, por otro, un movimiento destinado a producir confusión.

El proyecto se resuelve con dos esculturas de bronce de mediano formato realizadas haciendo uso de un programa informático desarrollado para rastrear el movimiento de objetos en el espacio. Las esculturas surgen de la observación analítica de movimientos extraídos del juego del trile, es decir, de la abstracción de las trayectorias de los vasos del trilero.

Así, la forma de estas esculturas está determinada por un protocolo de fabricación que se basa en la adopción de metodologías propias de los sistemas de *tracking* [rastreo, seguimiento]. Estos sistemas —ubícuos hoy en día tanto en la industria como en lo doméstico— se fundamentan en la extracción y secuenciación de datos y suelen tener como objetivo la optimización del control de la circulación de objetos y cuerpos.

Estas herramientas, orientadas a la eficiencia, se entrecruzan en *Tracking Astray* con el interés del artista por modos de comunicación intencionalmente confusos, que no aspiran a la ininteligibilidad. En este caso, los gestos del trilero, que entremezcla arbitraria-

Tracking Astray *Tracking Astray* is an exercise in investigation and experimentation that aims to discover what form is capable of producing the collision of two methods as valid and antagonistic as, on the one hand, a data collection and classification system and, on the other, a movement designed to cause confusion.

The project is resolved with two medium-sized bronze sculptures made with a software program developed to track the movement of objects in space. The sculptures emerge from the analytical observation of movements borrowed from the swindling game of thimblorig, that is to say, from the abstraction of the trajectories of the thimbles in the game.

The shape of these sculptures is determined by a production protocol based on the adoption of methodologies commonly found in tracking systems. These systems—nowadays ubiquitous in both industrial and domestic settings—are based on the extraction and sequencing of data, usually to optimise control over moving objects and bodies.

In *Tracking Astray*, these efficiency-enhancing tools intersect with the artist's interest in communication methods that are deliberately confusing without aspiring to be unintelligible. In this case, the thimblerrigger's movements, as he randomly mixes up the three objects, constitute a choreographic manifestation of these communication strategies.

The artist applies a tracking system to these movements and uses the results he obtains to

mente sus tres objetos, constituyen una manifestación coreográfica de estas estrategias comunicativas.

El artista aplica un sistema de rastreo sobre estos movimientos y se sirve de los resultados obtenidos para construir unas esculturas característicamente complejas; ordenadas pero caóticas, de procedencia virtual pero realizadas manualmente. La superposición de módulos y la trayectoria que su secuencia describe componen unas piezas de formas intrincadas que se anudan, se funden y enredan sobre sí mismas, invitando al espectador a circundarlas para intentar descifrar su estructura, su lógica y su materialidad; una indescifrabilidad de las piezas que parece frustrar el método eminentemente analítico usado para concebirlas.



build a set of characteristically complex sculptures; orderly but chaotic, of virtual origin but handmade. The superposition of modules and the trajectory that their sequence describes translate into intricately shaped pieces that collide, fuse and become entangled, inviting viewers to walk around them as they try to decipher their structure, logic and materiality. However, the pieces are so indecipherable that they seem to foil the eminently analytical method used to conceive them.











Vive y trabaja entre Mallorca y Nueva York

Artista y editor, es licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona y máster en Bellas Artes por la Parsons School of Design de Nueva York gracias a una beca Fulbright.

Entre sus exposiciones individuales destacan *insult-miracle* (Casal Solleric, Palma, 2020), *Une énorme langue* (Galería PM8, Vigo, 2017), *Elastische Luftsäulen* (Galería PM8, Vigo, 2015), *The Nipple Slip Speech Performance* (Fundació Joan Miró, Barcelona, 2013), *Il semblerait que le monde te pousse* (Espai Cultural Caja Madrid, Barcelona, 2010) y *Constantly Moving whilst Standing Still* (Galería Sis, Sabadell, 2009). Además, ha participado en múltiples exposiciones colectivas y ha realizado *performances* en ciudades como Nueva York, París, Madrid o Barcelona.

Pericàs es autor de los libros de artista *The History of Lubrication* (Nueva York, Printed Matter, 2022), *Puff!* (Madrid, Injuve, 2015) y *Madera curvada* (Barcelona, Fabra i Coats, 2012).

Desde 2013 coordina Biel Books, una editorial de pequeña escala dedicada a la publicación de libros de artista.

He lives and works in Mallorca and New York

Artist and publisher Gabriel Pericàs has a bachelor's degree in Fine Arts from the University of Barcelona and a master's degree in the same field from the Parsons School of Design in New York, where he was a Fulbright scholar.

His solo exhibitions include *insult-miracle* (Casal Solleric, Palma, 2020), *Une énorme langue* (Galería PM8, Vigo, 2017), *Elastische Luftsäulen* (Galería PM8, Vigo, 2015), *The Nipple Slip Speech Performance* (Fundació Joan Miró, Barcelona, 2013), *Il semblerait que le monde te pousse* (Espai Cultural Caja Madrid, Barcelona, 2010) and *Constantly Moving whilst Standing Still* (Galería Sis, Sabadell, 2009). He has also exhibited work at multiple group exhibitions and has performed in cities such as New York, Madrid and Barcelona.

Pericàs is the author of the artist's books *The History of Lubrication* (New York, Printed Matter, 2022), *Puff!* (Madrid, Injuve, 2015) and *Madera curvada* (Barcelona, Fabra i Coats, 2012).

Since 2013, he coordinates Biel Books, a small-scale publishing house specialising in artist's books.

Mercedes Pimiento

Superficie neutra

Superficie neutra, 2023
Instalación escultórica
Cera, parafina, fibra de vidrio,
policarbonato celular y acero corrugado
Dimensiones variables

Superficie neutra [Neutral Surface], 2023
Sculpture installation
Wax, paraffin, fibreglass, cellular
polycarbonate and corrugated steel
Dimensions variable



Superficie neutra *Superficie neutra* es un ensayo formal del encuentro entre el cuerpo, la arquitectura y las materias que circulan entre ambos. Mediante el uso y la yuxtaposición de materiales orgánicos y estructuras industriales, plantea una investigación escultórica acerca de las formas de imbricación del cuerpo en el medio urbano, entendiendo esta relación como un sistema continuo de materias en tránsito.

Para ello, la artista ha trabajado con diferentes combinaciones de cera de abeja y parafina, uniendo de esta manera un material orgánico y un derivado del petróleo. Mediante procedimientos de licuefacción y solidificación, este material híbrido se ha adaptado a diferentes encofrados de formas industriales, al modo de depósitos que contienen líquidos y áridos para su transporte y distribución, o placas de construcción prefabricadas a la espera de construir espacios genéricos.

El resultado es un sistema de objetos modulares que, por su tamaño y morfología, nos recuerdan tanto elementos de construcción como objetos propios del espacio doméstico (cama, bañera o lavabo), que interactúan con el cuerpo y se miden desde su propia escala.

Superficie neutra toma su título del concepto homónimo desarrollado por el grupo de arquitectura radical Archizoom (1966-1974), que planteaba la disolución de la ciudad y de la propia arquitectura y su sustitución por un espacio interior continuo, homogéneo y potencialmente infinito.

Superficie neutra *Superficie neutra* is a formal essay on the encounter between the body, architecture and the substances that flow between them. Juxtaposing organic materials and industrial structures, Pimiento conducts a sculptural investigation into how the body becomes imbricated with the urban environment, understanding this relationship as a continuous system of materials in transit.

She achieves this by working with different combinations of beeswax and paraffin, thus joining an organic material with a petroleum derivative. Subject to liquefaction and solidification, this hybrid material has been adapted to different types of industrial formwork, such as tanks to transport and distribute liquids and gravel, or prefabricated construction panels for building generic spaces.

The result is a system of modular objects whose size and morphology evoke both construction elements and objects of the domestic space (bed, bathtub or washbasin), which interact with the body and are measured from their own scale.

The title *Superficie neutra* is borrowed from the “neutral surface” concept developed by the radical architecture group Archizoom (1966–1974), which advocated replacing the city and architecture itself with a continuous, uniform and potentially infinite interior space. In keeping with this construction scheme, the internal arrangement of the pieces in this project and their distribution in space obey a self-similar

Siguiendo este esquema constructivo, las obras de este proyecto se distribuyen entre sí y en el espacio en base a un patrón autosimilar, generando una distribución que invita a ser transitada, convirtiendo el cuerpo del visitante en un módulo más dentro del sistema.

La obra parte de líneas de investigación iniciadas por la artista en su proyecto *Arquitecturas terminales* (2019-2021), centrado en el estudio de las infraestructuras como punto de encuentro entre los fluidos del cuerpo y los de la ciudad. En este caso, el objetivo ha sido ampliar los procesos ya investigados y materializarlos en esculturas a escala humana.

pattern, generating a layout that invites spectators to walk through it, turning the visitor's body into another module within the system.

Superficie neutra continues the line of research begun by the artist in her *Arquitecturas terminales* [Terminal Architectures] (2019–2021) project, focused on the study of infrastructures as points of contact between fluids of the body and those of the city. In this case, the aim is to expand the already-investigated processes and turn them into sculptures on a human scale.











Vive y trabaja en Barcelona

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla y la Winchester School of Arts, es máster en Producción e Investigación Artística por la Universidad de Barcelona, donde actualmente cursa estudios de doctorado.

Su trabajo se centra en investigar la manera en la que nos relacionamos con los espacios que habitamos, prestando especial atención a los procesos de construcción y fabricación mediante los cuales definimos nuestro entorno material. A menudo la arquitectura, el urbanismo o el paisaje aparecen como tema principal o punto de partida en su obra, entendidos como resultado y contenedores de una serie de procesos sociales, económicos y culturales. Sus proyectos acostumbra a estar ligados a lugares concretos que, a través de distintos medios, como la escultura, la instalación, el vídeo o la fotografía, plantean una serie de ensayos o registros de la composición e historia material que los constituye.

Ha participado en exposiciones individuales y colectivas en centros de arte como Fabra i Coats, Centre d'Art Tecla Sala y Fundació Arranz-Bravo (Barcelona), Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla), C3A (Córdoba) y MAC (A Coruña), así como en las galerías Alarcón Criado de Sevilla, Joan Prats de Barcelona y Javier Silva de Valladolid.

Ha obtenido becas de instituciones como Art for Change La Caixa, Injuve, Fundació Guasch Coranty y el Programa Iniciararte y es cofundadora y co-coordinadora de FASE, un espacio vinculado a las prácticas artísticas contemporáneas emplazado en l'Hospitalet de Llobregat.

She lives and works in Barcelona

Mercedes Pimiento holds a bachelor's degree in Fine Arts from the University of Seville and the Winchester School of Arts, as well as a master's degree in Art Production and Research from the University of Barcelona, where she is currently studying for a doctorate.

Her work explores how we relate to the spaces we live in, with special focus on the construction and manufacturing processes we use to define our material environment. Architecture, urban planning and landscape, understood as the result and containers of a series of social, economic and cultural processes, are often key themes or starting points in her work. Her projects are usually linked to specific places, and she uses different media, such as sculpture, installation, video or photography, to present essays, or registers of their composition and material history.

Pimiento has shown work in solo and group exhibitions at art venues such as Fabra i Coats, Centre d'Art Tecla Sala and Fundació Arranz-Bravo (Barcelona), Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Seville), C3A (Córdoba) and MAC (A Coruña), as well as in the galleries Alarcón Criado (Seville), Joan Prats (Barcelona) and Javier Silva (Valladolid).

The recipient of grants from institutions such as Art for Change La Caixa, Injuve, Fundació Guasch Coranty and the Iniciararte programme, she is the co-founder and joint coordinator of FASE, a space for contemporary artistic practice in l'Hospitalet de Llobregat.

Mònica Planes

Hacia con

el brazo

(MURO)

Hacia con el brazo (MURO), 2023
Instalación escultórica
Dos piezas de paja comprimida
y varillas de acero corrugado
85 x 110 x 260 cm (cada una)

Hacia con el brazo (MURO)
[Towards with the Arm (WALL)], 2023
Sculpture installation
Two pieces of compressed straw and
corrugated steel rods
85 x 110 x 260 cm (each)



Hacia con el brazo (MURO) Este proyecto es una investigación escultórica sobre las relaciones afectivas con el entorno que se articula a partir de la idea del muro. Toma el muro como elemento constructivo tanto del entorno doméstico como del urbano, que une y protege pero que, a la vez, separa y aísla modificando las posibles relaciones entre cuerpos. Partiendo del estudio de algunas técnicas de construcción de muros, la artista busca materializar estructuras de organización social relacionadas con las posibilidades de unos materiales concretos.

El proyecto se formaliza en un conjunto escultórico en el que se explora de una manera performativa, primero, y matérica después la relación de un grupo de personas respecto a las posibilidades de determinados materiales: el hormigón es el punto de partida, la paja el material que entra en diálogo con el hormigón y el hierro, el que sostiene y estructura los anteriores. Tomando como referencia el hormigón armado en tanto técnica sobre la que se fundamenta la arquitectura actual, se aplica esta metodología sobre la paja, un material con unas características casi opuestas, que no tiene ni principio ni final sino una forma indefinida, que se deshace. Se trata pues de situarse en la tesitura de lograr sostener un cuerpo con estas características, aunque no llegue a ser del todo posible ya que, por mucho que aguante, siempre se desmorona.

Hacia con el brazo (MURO) This project is a sculptural investigation into emotional relationships with the environment. It is articulated around the idea of the wall understood as a building element in both domestic and urban environments, as something that connects and protects but at the same time separates and isolates, altering the possible relationships between bodies.

Based on her research into different wall-building techniques, the artist creates physical structures of social organisation related to the possibilities of certain materials.

The project adopts the form of a sculptural assemblage in which she explores—performatively at first and then materially—the relationship between a group of people and a specific set of materials: concrete is the starting point, straw is the material that enters into dialogue with concrete and iron that which supports and structures the former. Referencing reinforced concrete as the technique on which current architecture is based, this methodology is applied to straw, a material with almost opposite characteristics, which has neither a beginning nor an end but an indefinite form that unravels. It is therefore a question of placing oneself in the situation of having to support a body with these characteristics although this is not entirely possible—no matter how long it holds up, it always ends up falling apart.

(Los cuerpos que han participado en la formación de las piezas son los de Anna Sevilla, Alejandro Palacín, Nicola Sabata y Mònica Planes.)



(The bodies that have participated in the formation of the pieces are those of Anna Sevilla, Alejandro Palacín, Nicola Sabata and Mònica Planes.)









Vive y trabaja en Barcelona

Máster en Producción e Investigación Artística y graduada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona, ha presentado su trabajo individualmente en la Fundació Suñol (2017), la galería àngels barcelona (2017 y 2021), la Fundació Arranz-Bravo (2018) y el Centro Cívico Can Felipa (2020), siempre en Barcelona, así como en la Gelateria Sognio di Gicchio de Boloña (2022).

Entre otras, ha recibido becas de la Fundación Felícia Fuster y Han Nefkens Postgraduados UB en 2016, de la Fundació Guasch Coranty en 2017, Ayudas Injuve para la Creación Joven en 2018 y 2019, y Barcelona Crea en 2022. Ganadora en 2018 del premio Art Jove, en 2019 es seleccionada al III Premio Cervezas Alhambra, en 2020 al Premio Miquel Casablanques y en 2018 y 2020 a la Bienal de Arte Ciutat d'Ampostà.

En 2022 participa en exposiciones colectivas en Espacio Artiatx (Bilbao), Can Felipa Arts Visuals (Barcelona) y la Sala de Arte Joven de Madrid y realiza una residencia en Nave Oporto Madrid con la ayuda del IV Premio a la Producción Artística de la Fundación Banco Santander. En 2023 realizará una residencia en la oficina de arte y conocimiento Bulegoa z/b de Bilbao.

She lives and works in Barcelona

Mònica Planes holds a master's degree in Art Production and Research and a bachelor's degree in Fine Arts from the University of Barcelona and has held solo exhibitions at Fundació Suñol (2017), Galeria Àngels Barcelona (2017 and 2021), Fundació Arranz-Bravo (2018) and Centre Cívic Can Felipa (2020), all in Barcelona, as well as at Gelateria Sognio di Gicchio in Bologna (2022).

Among others, she has received grants and awards from Fundación Felícia Fuster and Han Nefkens Postgraduados UB in 2016, Fundació Guasch Coranty in 2017, and the Injuve Creative Youth award in 2018 and 2019, as well as a Barcelona Crea Award in 2022. In 2018 she won the Art Jove Award, in 2019 she was nominated for the third edition of the Cervezas Alhambra Awards, in 2020 for the Miquel Casablanques Project Award, and in 2018 and 2020 for the Biennial d'Art Ciutat d'Ampostà.

In 2022 she took part in group exhibitions at Espacio Artiatx (Bilbao), Can Felipa Arts Visuals (Barcelona) and Sala de Arte Joven (Madrid), and she completed a residency at Nave Oporto Madrid, courtesy of a grant from the fourth edition of the Fundación Banco Santander Art Production Awards. In 2023 she will undertake a residency at the art and knowledge office Bulegoa z/b in Bilbao.

Perla Zúñiga

Sala de infusiones

Sala de infusiones, 2023
Conjunto de piezas escultóricas y gráficas
Dimensiones variables

Sala de infusiones [Infusion Room], 2023
Set of sculptural and graphic pieces
Dimensions variable



Sala de infusiones Las salas de quimioterapia y las largas horas que la artista ha depositado en ellas son el inicio de este proyecto escultórico y gráfico, que parte de lo invisible, que es lo común a todas las enfermas de cáncer; del silencio, que es lo común a la enfermedad; y de la muerte, que es lo común para todos. Repensando, descontextualizando y modificando los elementos que forman el paisaje de los hospitales, la artista genera una serie de esculturas y trabajos gráficos que exploran los mecanismos de la enfermedad, sus temporalidades y sus espacios colectivos.

“Sala de infusiones” es el nombre coloquial de las salas de quimioterapia, conocidas también como “salas de las pocimas”. Estas son espacios fríos e impersonales donde encontramos sillones individuales, una silla rígida para el acompañante al lado de cada sillón y televisores siempre encendidos. En este proyecto, la artista emplea la sobriedad del lenguaje visual vinculado a los hospitales para revisar su potencial expresivo a través de la lente de la enfermedad y el cansancio. Los elementos hospitalarios descontextualizados funcionan como pantallas sobre las que la artista aglutina objetos personales que la han acompañado en su proceso. Esta activación da lugar a una serie de poemas visuales que exploran el carácter adhesivo y silencioso de los tumores y la tensión que se produce entre la invisibilidad del cáncer y la sobre-presencia de pantallas durante la enfermedad.

Sala de infusiones Chemotherapy rooms and the long hours the artist has spent in them are the premises for this sculptural and graphical project based on the invisibility that is shared by all cancer patients; on the silence that is common to illness; and on death, which we all have in common. By rethinking, decontextualising and modifying the elements that make up the landscape of hospitals, the artist creates a series of sculptures and graphical works that explore the mechanisms of illness, its temporalities and its collective spaces.

“Infusion room” is the colloquial name for chemotherapy rooms, which are also known as “potion rooms”. These are cold, impersonal spaces furnished with large individual treatment chairs, hard chairs for the companion and permanently switched-on televisions. In this project, the artist uses the austerity of the visual language associated with hospitals to revisit their expressive potential through the lens of illness and fatigue. Removed from their context, the hospital objects operate as screens on which the artist projects personal items that accompanied her during her own process. This activation gives rise to a series of visual poems that explore the adhesive, silent nature of tumours and the tension produced between the invisibility of cancer and the excessive presence of screens during the treatment.

The work foregrounds the political dimensions of illness, disability and caregiving, viewing illness not only as a place of deprivation or lack but

Este conjunto de piezas pone en primer plano las dimensiones políticas de la enfermedad, la discapacidad y los cuidados, entendiendo que la enfermedad no es solo un lugar de privación o escasez sino también de abundancia y potencial. La artista encuentra en estas políticas y cuidados una similitud con las existencias *queer*, gracias a las cuales ha podido ver la debilidad y entender la enfermedad no como un enemigo sino como un otre con el que convivir.

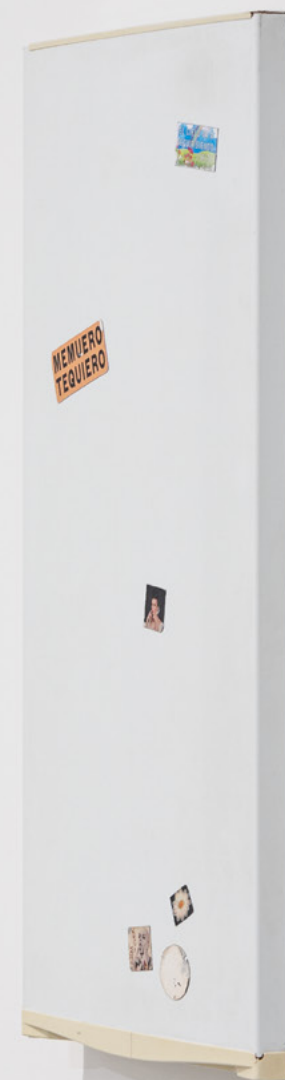
Como dice la propia artista: “Al principio, y sin darme cuenta, este proyecto arrastraba la lucha encubierta que he padecido durante la enfermedad. Para mí, la lucha nunca ha sido contra el cáncer; esa es una batalla que yo no he librado. Ir en contra de la enfermedad es ir en contra de una misma. Mi lucha ha tenido más que ver con negar mi realidad. Me he apoyado en el sarcasmo, un mecanismo de negación o disociación o alejamiento. Me daba mucho temor aceptar que estaba enferma, que iba a pertenecer a ese nicho de la sociedad y que me tenía que despedir de mi juventud. El cáncer no es una realidad temporal paralela que una vez que termina —si no termina antes contigo— puedas volver al aparcamiento donde has dejado tu vida y continuarla. Estar enferma es seguir con vida y este trabajo que aquí presento abraza esa contradicción”.

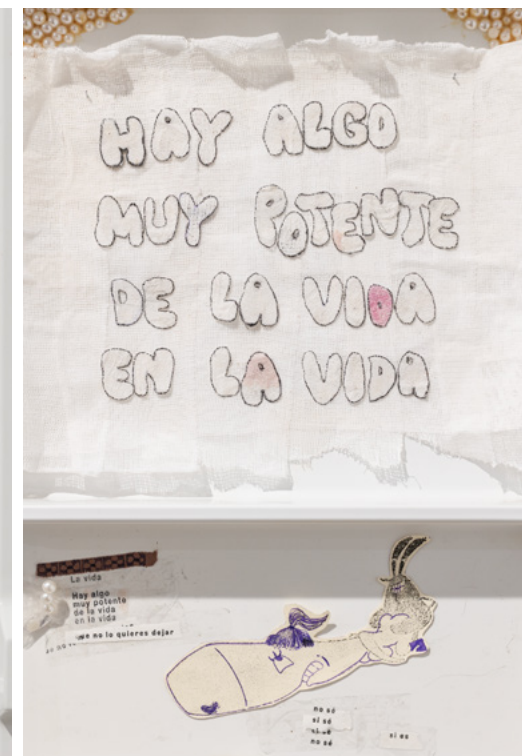
also of abundance and potential. The artist establishes parallels between these policies and treatments and queer existences, thanks to which Perla has been able to understand weakness and illness not as an enemy but as something else to live with.

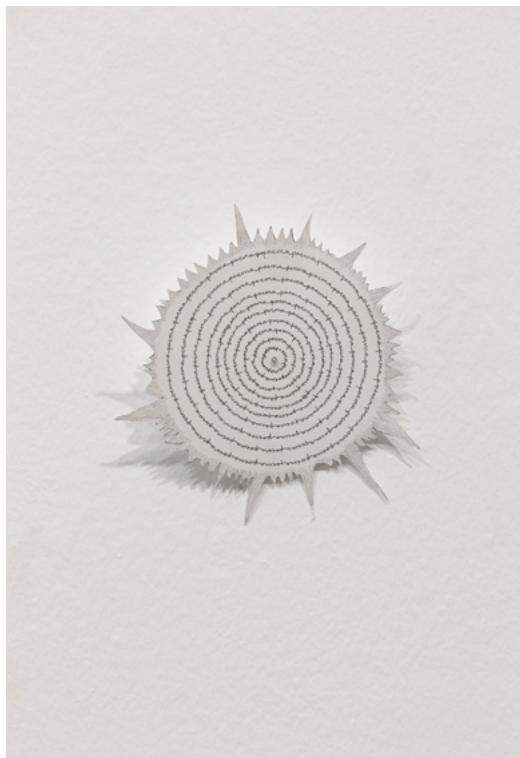
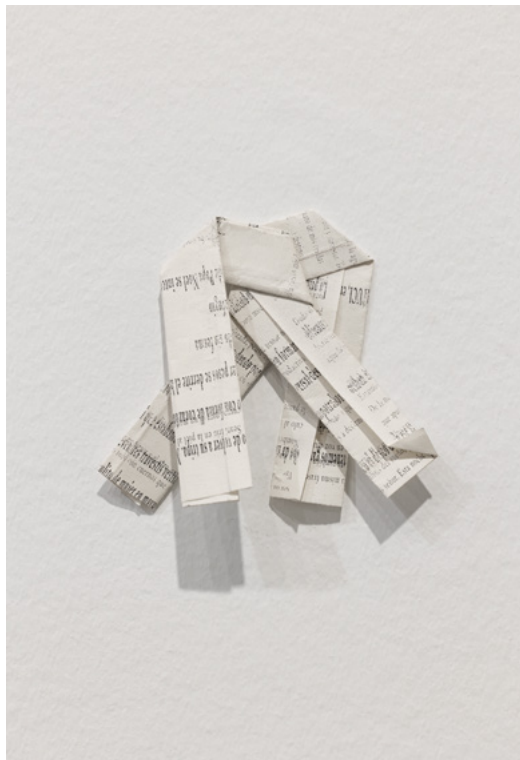
As she states, “At the beginning, and without me even realising it, this project was influenced by my hidden struggle during my illness. For me, it was never a question of fighting cancer; I never fought that battle. To fight illness is to fight oneself. My struggle had more to do with negating my reality. I drew strength from sarcasm, a mechanism of negation or dissociation, or for creating distance. I was terrified of accepting that I was ill, that I was going to belong to that niche of society, that I had to bid farewell to my youth. Cancer isn’t a parallel temporal reality, meaning that once it’s finished—if it doesn’t finish you off first—you can simply pick up your life from where you left it and carry on. To be ill is to still live, and the project I present here embraces that contradiction.”











Vive y trabaja en Madrid

Artista, poeta y DJ (JOVENDELAPERLA), su trabajo se basa principalmente en una poesía que transita por la musicalidad, lo gráfico y lo performativo. Desde 2016 convive con la enfermedad y trabaja con sus derivas, narrativas y metáforas.

Junto a Vera Amores, es cofundadora del colectivo y sello *queer* de música electrónica Culpa, y juntas protagonizan *El hechizo del viejecito*, un recital pirotécnico sonoro que se estrenó en 2020 en el ciclo PoemRoom del Centro de Cultura Contemporánea Conde Duque y que se ha podido ver en 2021 en distintos clubs e instituciones, como el Boiler Room de Barcelona y el Gasworks de Londres.

En 2019 realiza su primera exposición individual, *Tranquila no vas a poder describir en este momento este momento*, y actualmente está preparando la segunda, que tendrá lugar en el espacio Cordova de Barcelona en 2023. Anteriormente, su trabajo ha podido verse en *pen pressure: a show of poetry fantasy and faith* (Haus Wien, Viena, 2020), comisariado por Yaby, y en proyectos expositivos como el festival FAP-TEK (Montevideo, 2021) y el festival Gelatina de La Casa Encendida (2020), entre otros.

En su faceta literaria, su poesía ha sido publicada en *Ritual de amor*, una antología compilada por Cecilia Pavón. En breve pasará a formar parte del equipo docente del programa de estudios ARTICULACIONES del IVAM, en colaboración con la Universidad de Valencia y la Universidad Politécnica de Valencia.

She lives and works in Madrid

Artist, poet and DJ (JOVENDELAPERLA), Perla Zúñiga's work is mainly grounded on a poetry that straddles music, graphics and performance. Since 2016, she has been living with illness and working with its drifts, narratives and metaphors. Together with Vera Amores, they are the co-founders of the queer electronic music collective and label Culpa, and they are both the protagonists of *El hechizo del viejecito*, a pyrotechnic recital that premiered in 2020 in the PoemRoom cycle at Centro de Cultura Contemporánea Conde Duque and was seen in 2021 at a variety of clubs and venues, such as the Boiler Room in Barcelona and Gasworks in London.

In 2019 she held her first solo show, *Tranquila no vas a poder describir en este momento este momento*, and she is currently preparing her second one, which will take place at Barcelona's Cordova space in 2023. Her work was previously showcased at *pen pressure: a show of poetry fantasy and faith* (Haus Wien, Vienna, 2020), curated by Yaby, and as part of exhibition projects such as the festival FAP-TEK (Montevideo, 2021) and the Gelatina festival at La Casa Encendida (2020).

As regards Zúñiga's literary facet, her poems have been published in the anthology *Ritual de amor*, compiled by Cecilia Pavón. She will shortly join the teaching team of the ARTICULACIONES study programme at IVAM, in collaboration with the University of Valencia and the Polytechnic University of Valencia.

¥€\$Si PERSE *NEW DARK AGE*

NEW DARK AGE, 2023

Instalación *gamer* (videojuego VR, PC Gaming con vidriera cybermedieval, gafas de realidad virtual Meta Quest 2, videotapices tecnofeudales, BSO con himnos corporativos MMAGA, cinco pantallas de 42", LEDs RGB, cadenas, estructura de metal Mecha Centinela, cota de malla, armadura Nazgûl y Espada Mortal)

En colaboración con Shell Ocean (*game developer / tech artist*), Ricardo Llopico (Vidrieras MondoVital) y Rroggerserrettriccou + Carles Castaño + Albert Tarrats (Metal Mecha Body)

NEW DARK AGE, 2023

Gamer installation (VR video game, gaming PC with cyber-medieval stained glass, Meta Quest 2 virtual reality headset, technofeudal video-tapestries, BSO with MMAGA corporate anthems, five 42" screens, RGB LEDs, chains, Mecha Sentinel metal structure, chain mail, Nazgûl armour and Mortal Sword)

In collaboration with Shell Ocean (*game developer / tech artist*), Ricardo Llopico (Vidrieras MondoVital) and Rroggerserrettriccou + Carles Castaño + Albert Tarrats (Metal Mecha Body)



NEW DARK AGE es un videojuego conceptual sobre “economística” (el sistema económico fiduciario basado en la fe en el valor del capital) y tecnofeudalismo (el poder feudal de las corporaciones tecnológicas en el tejido socioeconómico actual) que se vertebra en un viaje por un escenario especulativo cybermedieval en el que las corporaciones han sustituido el modelo de Estado-nación territorial y dirigen el mundo a través del control del *big data*.

Al estilo de un videojuego *walking simulator* en primera persona, un *first-person* RPG, le espectador/jugador adopta el rol de un USERF (user+serf [usuario+siervo]) que transita por cinco niveles correspondientes a cada una de las cinco empresas líderes del mercado digital —las corporaciones MMAGA (Meta, Microsoft, Apple, Google y Amazon)—, explorando los servidores de datos de estos reinos corporativos, conociendo sus costumbres, leyes, algoritmos y señores/CEOs feudales.

NEW DARK AGE es un peregrinaje por esta “Nueva Edad Oscura” de la información, donde la fantasía contemporánea de un conocimiento brindado por la tecnología trae lo contrario: una era de incertidumbre, posverdad, algoritmos predictivos y minuciosos sistemas de vigilancia. Una Nueva Edad Oscura donde el capitalismo ha derivado en un neofeudalismo en el cual las corporaciones (plataformas de datos) parecen reinos y los CEOs (directivos) e IAs (inteligencias artificiales) actúan como reyes soberanos y les usuaries como sier-

NEW DARK AGE is a conceptual video game about economystics (the fiduciary economic system based on faith in the value of capital) and techno-feudalism (the feudal power of technological corporations in the current socio-economic framework) that is structured in a journey through a cyber-medieval speculative scenario in which corporations have replaced the territorial nation-state model and run the world through the control of big data.

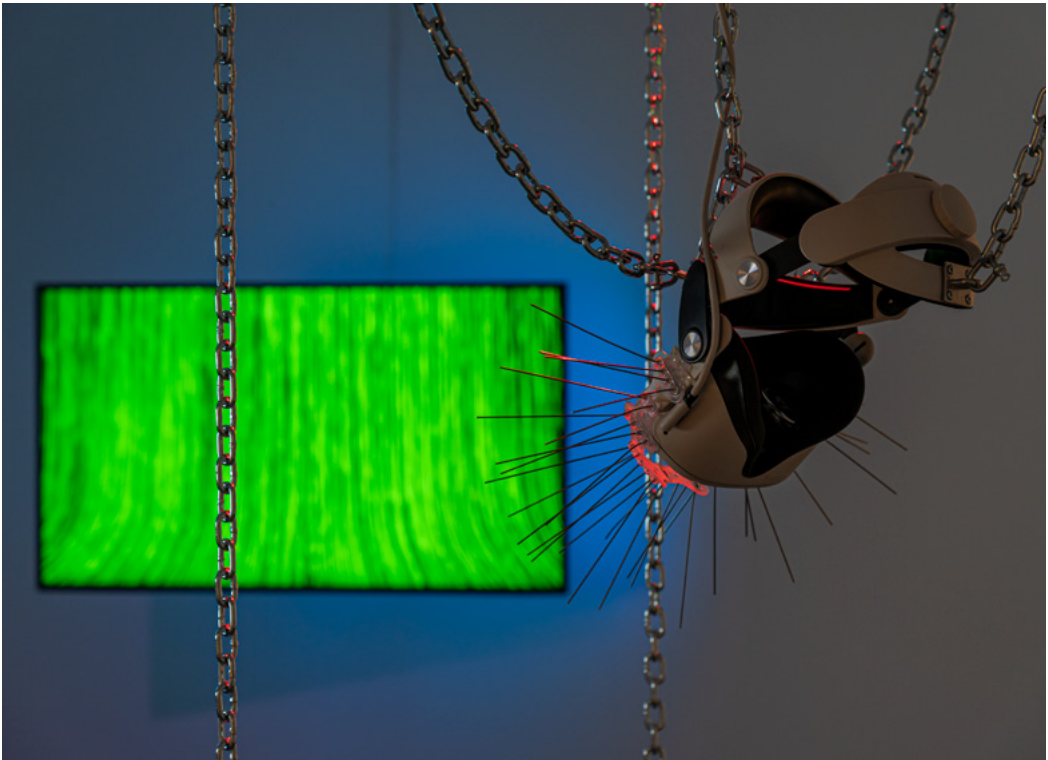
In the manner of a walking simulator video game or a first-person RPG composed of five explorable levels corresponding to each of the five leading companies in the digital market—the MMAGA corporations (Meta, Microsoft, Apple, Google and Amazon)—the viewer/player adopts the role of a USERF (user+serf) who moves through the data servers of these corporate kingdoms, getting to know their practices, rituals, laws, algorithms and feudal lords/CEOs.

NEW DARK AGE is a pilgrimage through this “New Dark Age” of information, where the contemporary fantasy of knowledge provided by technology brings the opposite: an era of uncertainty, post-truth, predictive algorithms and meticulous surveillance systems. In this New Dark Age, capitalism has drifted into a neo-feudalism where corporations (data platforms) look like kingdoms, CEOs and AIs act as kings/overlords and users as serfs. Thus, digital technology takes a dominant role, boosting the offshoring and precariousness of the labour force, while economics and politics move away from democracy.

ves. Así, la tecnología digital adopta un papel dominante, impulsando la deslocalización y la precarización de la fuerza de trabajo, mientras la economía y la política se alejan de la democracia.

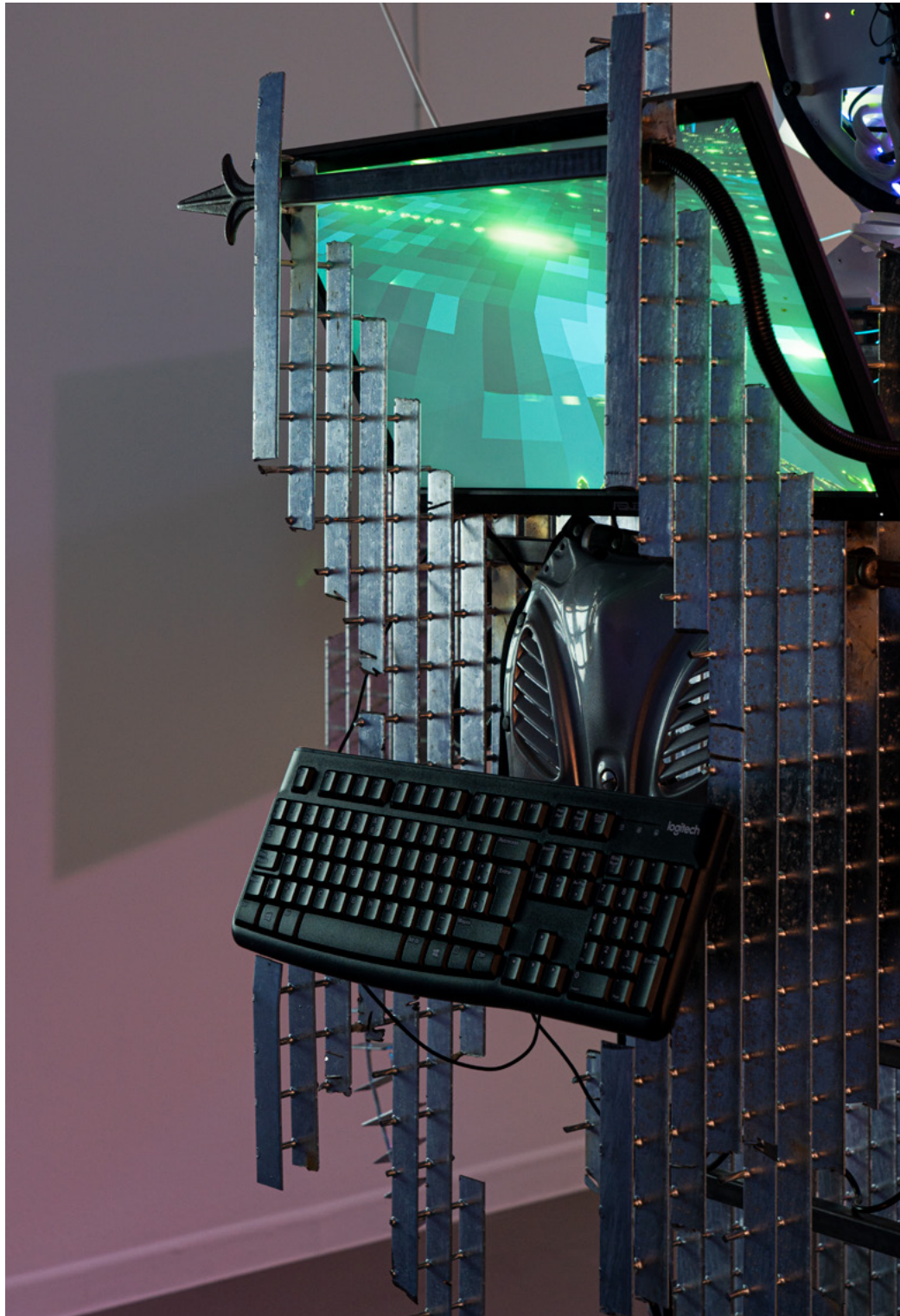
La obra concreta dichas cuestiones en un artefacto interactivo experimental donde se muestran estas corporaciones tecnológicas como reinos soberanos que luchan (entre ellos y con los Estados-nación) por el control de los datos de los usuarios, subyugándoles a través de un pacto de “términos y condiciones” por el cual los usuarios pueden utilizar las tierras de los señores (los sistemas operativos, las plataformas digitales, las redes sociales, los servicios de búsqueda, etc.) a cambio de cultivar las mismas (la producción incesante de contenido e información y la consecuente “datificación” de los cuerpos).

The work materialises these issues in an experimental interactive artefact where technological corporations are shown as sovereign kingdoms that fight (among themselves and with nation-states) for control of the users’ data, subjugating them through a “terms and conditions” pact whereby users can use the lords’ lands (operating systems, digital platforms, social networks, search engines, etc.) in exchange for cultivating them (the incessant production of content and information and the consequent datafication of bodies).









A.K.A. Jesús C. González Fernández (España, 1989) y Miguel Gómez López (España, 1990), artistas multidimensionales y Quantum DJs con sede en Barcelona (IP: 62.174.182.94), Y€\$\$i PERSE es un traje de ficción, una interfaz hipersticcional que permite a sus usuarios entrar en narrativas alternativas. Esta parapersona es un avatar en continua construcción, una entidad *otherkin*/ciborg que encarna la idea de que conceptos como cuerpo, identidad y humanidad pertenecen también al reino de la fantasía.

Utilizan la creación de personajes virtuales AFK (*Away From Keyboard*) como medio para redefinir y expandir las expresiones internas y externas del yo, manifestándose, performativamente, en un personaje RPG (*Role Play Game*). Y€\$\$i utiliza las estrategias políticas de la ciencia ficción y la fantasía urbana para plantear cuestiones sobre la identidad, la economía digital y las ecologías futuras posthumanas xenofeministas.

La obra actual de Y€\$\$i gira alrededor de la experimentación sonora y la mutación de la *performance* artística institucional con variaciones meméticas que vienen desde formalizaciones performativas populares como los contextos de fiesta (usando el DJ/VJ Set como formato), convenciones de *cosplay*/*LARP* (rol en vivo), comunidades *online* y mundos virtuales.

Ha recibido el Premio Can Felipa Arts Visuals 2022 a la creación, el Premio Barcelona Producció 2021, el Premio Miquel Casablanques 2020 a proyectos, el PREMIS BARCELONA 2020 y el premio Art Jove 2019. Ha sido artista residente de larga duración en HANGAR (centro para la investigación y la producción artística en Barcelona) y ha actuado y expuesto obra en el marco artístico institucional (HKW, MACBA, IVAM, EACC, La Capella, Arts Santa Mònica, Fundació Joan Miró, MNAC, Matadero y V2_Lab for the Unstable Media), galerías (Okela, New Art City y PS Mirabel) y bienales (Athens Biennale, Bienal de Pensamiento de Barcelona y the wrong biennale),

Aka Jesús C. González Fernández (Spain, 1989) and Miguel Gómez López (Spain, 1990), multidimensional artists and quantum DJs based in Barcelona (IP: 62.174.182.94), Y€\$\$i PERSE is a fiction suit, a hypersticcional interface that allows their wearers to enter into alternative narratives. This para-persona is an avatar in continuous construction, an other-kin/cyborg entity that embodies the idea that concepts such as body, identity and humanity also belong to the realm of fantasy.

They use the creation of AFK (*Away From Keyboard*) virtual personae as a mean of redefining and expanding the inner and external expressions/notions of the self, manifesting performatively in an RPG (*Role Play Game*) character.

Y€\$\$i uses the political strategies of science fiction and urban fantasy to raise questions about identity, digital economics and xenofeminist posthuman future ecologies. Y€\$\$i's current work revolves around sound experiments and the mutation of institutional artistic performance with memetic variations that stem from popular performative formalisations, such as party contexts (using the DJ/VJ set as a format), cosplay/*LARP* (live action roleplaying) conventions, online communities and virtual worlds.

Y€\$\$i is the recipient of the awards Can Felipa Arts Visuals a la Creación 2022, Barcelona Producció 2021, Miquel Casablanques 2020, PREMIS BARCELONA 2020 and Art Jove 2019, and has been long term artist in residence at the Barcelona based art research and production centre HANGAR. Y€\$\$i has performed and shown work in the institutional artistic framework (HKW, MACBA, IVAM, EACC, La Capella, Arts Santa Mònica, Fundació Joan Miró, MNAC, Matadero and V2_Lab for the Unstable Media), galleries (Okela, New Art City and PS Mirabel) and biennials (Athens Biennial, Barcelona Biennial of Thought and the wrong biennale), as well as in the club scene and at festivals such as Primavera Sound Pro,

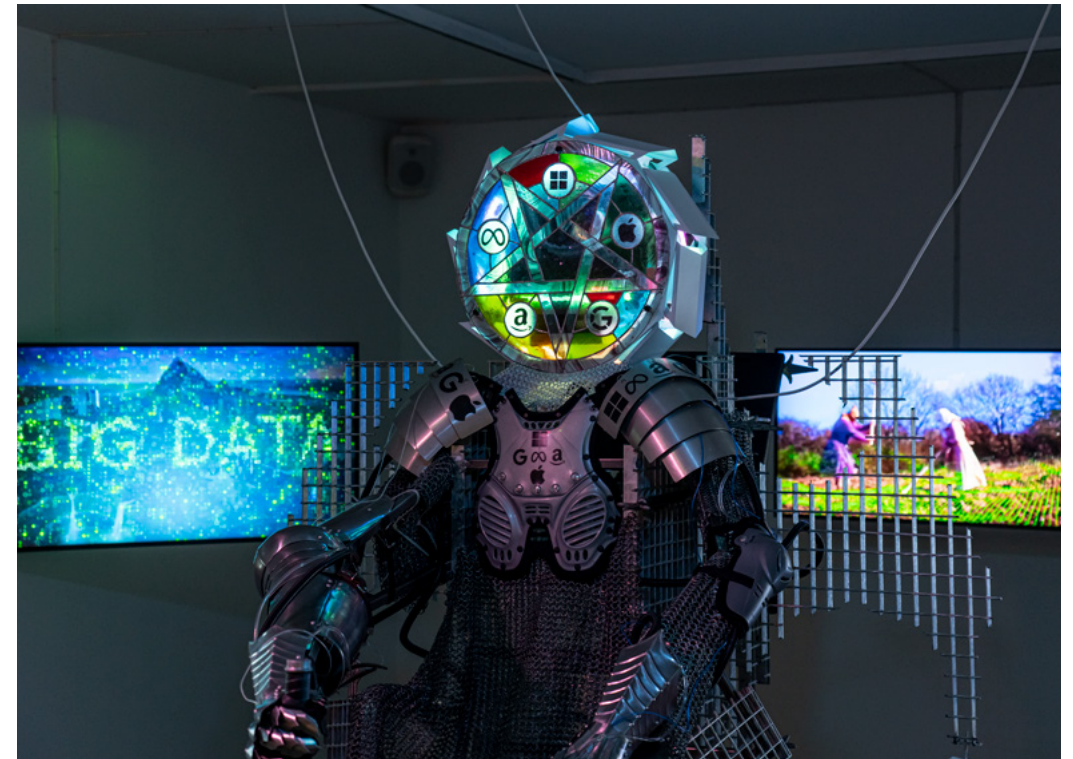


así como en la escena club y festivales como Primavera Sound Pro, Sónar, Transmediale & CTM y la New York Fashion Week.

En 2020 cofundaron el colectivo artístico “NeuroDungeon”, cuyas primeras acciones han sido las raves virtuales *NeuroXcape* (Club Cooe) y *Nu:cenosis* (IMVU).

Sónar, Transmediale & CTM and the New York Fashion Week.

In 2020 they co-founded the art collective “NeuroDungeon”, whose first actions were the virtual raves *NeuroXcape* (Club Cooe) and *Nu:cenosis* (IMVU).



Fundación Montemadrid

Patronos [Trustees]

Jesús Núñez Velázquez
María Teresa Mogín Barquín
María Luisa Basa Maldonado
Amalia Gómez Gómez
Julio Luis Martínez Martínez
José Manuel Pérez Díaz-Pericles
Clara Pardo Gil
José Ramón de Hoces
Juan Zabía de la Mata
Óscar Fanjul Martín
Carlos Alberdi Alonso

Directora General [Director General]

Amaya de Miguel

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

[Management and Public Program]

Elena Fernández-Savater

Generación 2023

Jurado [Jury]

Aimar Arriola
Yaiza Hernández
Catalina Lozano

Exposición [Exhibition]

Comisario [Curator]

Ignacio Cabrero

Montaje y transporte

[Assembly and Transport]

Intervento

Seguro [Insurance]

MARSH

Publicación [Publication]

Diseño [Design]

Ana Domínguez Studio

(Ana Domínguez, Ana Habash, Paula Illescas)

Edición de textos [Copyediting]

Exilio Gráfico

Traducción [Translations]

Polisemia

Impresión [Printers]

Brizzolis

© de los textos [texts]:

sus autores [their authors]

© de las fotografías [photographs]:

sus autores [their authors]

© de las fotografías de la exposición

[photographs of the exhibition]: Galerna

ISBN: 978-84-09-46579-8

Depósito legal: M-2410-2023

